

عقدة الفن.. العمارة



هال فوستر
ترجمة: باسل وطفة

عقدة الفن..العمارة

هال فوستر

ترجمة : باسل وطفة

المعنى



عقدة الفن..العمارة
تأليف: هال فوستر
ترجمة: باسل وطفة

الطبعة الأولى: 2023
ISBN: 978-603-92096-3-8
رقم الإيداع: 1444/1591

هذا الكتاب ترجمة لـ

Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, Verso, 2013.

Arabic copyright © 2023 by Mana Publishing House

الآراء والأفكار الواردة في الكتاب تعنل وجهة نظر المؤلف

جميع حقوق الطبع وإعادة الطبع والنشر والتوزيع محفوظة
لـ دار معنى. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي
جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله
بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي من دار معنى



الناشر:

دار معنى للنشر والتوزيع
الرياض - المملكة العربية السعودية

المحتويات

7	مقدمة
21	1. البناء-الصورة
الجزء الأول طرزٌ عالمية	
53	2. تخطيط مدني على مذهب البوب
75	3. قصورٌ كريستالية
101	4. حدائقٌ خفيفة
الجزء الثاني العمارة والفن وجهًا لوجه	
127	5. أماراتٌ طبيعية
151	6. آلاتٌ ما بعد حدائق
179	7. متاحفٌ أدنوية
الجزء الثالث وسائط بعد أدنوية	
221	8. النحت في قالب جديد
273	9. فيلمٌ مُجرّد تمامًا
299	10. رسمٌ بلا قيود
351	11. بناءٌ على النقيض من الصورة

مقدمة

على مدار نصف قرن مضى، وضع عددٌ من الفنانين الرّسم والنحت وصناعة الأفلام على تماسٍ مع الفضاء المعماري حولهم، وخلال الفترة نفسها؛ انخرط عددٌ من المماريين في الفن البصري. هذا الاشتباك، الذي تمثل في التشارك أحياناً وفي المنافسة أحياناً أخرى، أضفى الآن ميداناً رئيساً لصناعة الصورة وتشكيل الفضاء في اقتصادنا الثقافي. تنبع أهمية هذا الاشتباك، جزئياً فقط، من الشهرة المتزايدة لمتاحف الفنون، الأمر الذي يمسّ بدوره هوية مؤسسات أخرى متعددة مع بدء الشركات الكبرى والحكومات الاستعانة بالصلة بين العمارة والفن لجذب المشاريع التجارية ولوسم المدن بمراكز الفنون، المهرجانات وما شاكلها. وحيث تتلاقى العمارة والفن، غالباً ما يجري التركيز على الأسئلة المتعلقة بـ مواد، تقنيات، ووسائط إعلامية جديدة، وهذا أيضاً ما يجعل معاينة تلك الصلة وسبر أغوارها أمراً مُلحاً.

سأبدأ بتقديم استعراض عام عن دور الصورة والسطح الخارجي في العمارة بدءاً من فترة فن البوب وصولاً إلى الوقت الحاضر، وأختتم بحوار مع نخّات طور-لفترة طويلة- منهجاً مختلفاً للبناء؛ منهجاً يظهر الصلة بين المادة والهيكل، وبين الجسد والموقع. اللازمة المتكررة في هذا الكتاب تفيد بأن هذا الانفصال أصبح اليوم مثار صدامٍ بين أصول متبعة في حقل العمارة والفن على السواء. ضمن هذا الإطار، تقدّم أجزاء الكتاب الثلاثة التي يشتمل كلّ منها على ثلاثة فصول، استقراءً للمعالم الرئيسة في عقدة العمارة- الفن.

يتناول الجزء الأول ثلاثة «طُرز عالمية»: أعمال التصميم الخاصة بريتشارد روجرز Richard Rogers، نورمان فوستر Norman Foster، رينزو بيانو Renzo Piano، التي ربما تمثل في تعريفنا للحدثة ما بعد الصناعية، ما مثلته «النماذج الدولية» في أعمال والتر غروبيوس Walter Gropius، لو كوربوزيه Le Corbusier، ميس فان دير روه Meis van der Rohe بالنسبة للمنظومة الصناعية: تعبيرات لافتة للنظر وخارجة عن المألوف؛ برغماتية، طوباوية، وأيديولوجية سرعان ما دخلت حيز التطبيق. لو اعتبرنا أن للحدثة سيماء بعينها اليوم، فإن روجرز وفوستر وبيانو هم بين أبرز مبتكريها¹.

يركز الجزء الثاني على معماريين شكّل الفن بالنسبة لهم نقطة الانطلاق: زها حديد، ديلر سكوفيديو + رينفرو Diller Scofidio+Renfro ومجموعة من المصممين الذين لا يخفى تأثيرهم بالأدنوية، ومنهم جاك هيرزوغ Jacques Herzog، وبيير دي موون Pierre de Meuron. مؤخرًا، أصبح الإلمام بالفن، بدلًا من تدبّر النظرية الذي ساد حتى عهد قريب، شرطًا لازمًا للعمارة الطليعية. لهذا الربط أهمية بالغة من الناحية الاستراتيجية على الأقل؛ إذ استهلّت زها حديد مسيرتها المهنية بالعودة إلى السوبرامتية Suprematism والبنائية Constructivism الروسيتين، أما ديلر سكوفيديو/رينفرو فقد بدأ مزاوله عملهما بدمج العمارة مع فنّ مفاهيمي، أدائي، نسوي، واستيلائي².

مع وجود مصممين متأثرين بالأدنوية، يغدو التفاعل المتبادل بين العمارة والفن بديهياً دون ريب؛ فكما وضع الأدنويون العمل الفني على تماس مع ظرفه المعماري، اكتسب هؤلاء المعمارون حساسية أدنوية إزاء السطح الخارجي والشكل. من المفترض إذن، أن تحتل التطورات الحديثة

(*) Appropriation art: فنّ استغلال المواضيع أو الصور أو الأفكار الموجودة سلفًا مع إضفاء تغيير بسيط عليها أو الإبقاء عليها كما هي. وقد عُرف أيضًا بوصفه استيلاءً على عمل أو موضوع فني موجود. (المترجم)

في تصميم المتحف الصدارة في هذا الجزء. لم يغير ما انطوت عليه كل هذه التشابكات العلاقة بين الفن والعمارة وحسب، بل الطابع المميز لأنواع الفنون مثل الرسم والنحت وصناعة الأفلام أيضًا، وسنتطرق إلى هذه التحولات في الجزء الثالث من الكتاب. في العقد الخمسيني، أن بلغ الرسم قمة مجده بوصفه النموذج الأمثل والمحتذى للفن الحدائي برمته، ، علق بارنت نيومان Barnett Newman ساخرًا: «النحت هو ما تلجأ إليه عندما يستعصي عليك فهم الرسم». لو استبعد النحت في هذا السياق، حيث لا ذكر للعمارة، فمن المستحيل الإعراض عنه بعد عقد من الزمن.

إن الدور المؤثر للعمارة في تغير موقع الفنون مؤخرًا هو موضوع محوري في الجزء الثالث الذي يستعرض الأعمال النحتية لريتشارد سيرًا Richard Serra، وأفلام أنتوني مكال Anthony McCall، والتوليفات النحتية لدان فلافين Dan Flavin إضافة إلى آخرين منهم دونالد جود Donald Judd، روبرت إيروين Robert Irwin وجيمس توريل James Turrell. على غرار النحت، انتقلت أنواع فنون أخرى إلى الفضاء المعماري، الأمر الذي لم يتمخض عن نتائج إيجابية دائمًا حسب اعتقادي². الثيمة المتكررة في هذا الكتاب هي الحدائة رغم ما تثيره هذه الفكرة من ريبة في نفسي. ما حاج به السوسيولوجي أوليرش بك Ulrich Beck في الوقت الحالي قوله إن الحدائة أضحت نكوصية: منشغلة في إعادة تركيب منظومتها الأساسية الخاصة. بعض المشروعات التي تطرقنا لها هنا تتضمن تغيير مواقع صناعية قديمة لتناسب اقتصاد الثقافة والترفيه والخدمات والرياضة في الحقبة ما بعد الصناعية³.

بالكاد يمكن النظر إلى الفن الحديث كموضوع عديم التأثير في سياق هذا التحول الشكلي، إذ إن اتساع نطاقه أفضى بعض الأحيان إلى تحول

مستودعات ومصانع مهجورة إلى متاحف ومعارض فنية، وفي ثانيا هذه العملية أعيد إحياء بعض مناطق الطبقة العاملة الكاسدة على هيئة وجهات عصرية للسياحة الفنية. عند هذه المرحلة، لم يعد ثمة وجود للزعم القائل بانفصال الثقافي عن الاقتصادي دون أدنى شك؛ فإحدى سمات الرأسمالية المعاصرة هي مزج الاثنين وهو ما يتمثل في علو شأن المتاحف فضلاً على إعادة تصميم منشآت كتلك المذكورة آنفاً لفائدة «اقتصاد التجربة»⁴ ما تأثير الصلة بين الفن والعمارة على ثقافة أكثر حضوراً تبجل القوة التجريبية؟ هل تتصدى قواهما الذاتية لتلك الثقافة؟ هل تصقلانها؟ هل تفسران وجودها إلى حدٍ ما؟ ستتكرر أسئلة من هذا القبيل فيما يلي من الكتاب.

تلعب المواد والتقنيات الجديدة دوراً جمالياً ودوراً وظيفياً في التصميم المعاصر. فعلى شاكلة الطراز الدولي، تبرز الطرز العالمية لروجرز، فوستر، بيانو وآخرين هندسة ملحمية حيث يُنظر إلى التكنولوجيا مجدداً كفضيلة. كقوة في حد ذاتها، وكأنها صنمٌ يبعد عنا شرور الجوانب الكريهة للحدثة التي هي جزء منها (لقيت هذه النزعة البروميثوسية الجديدة ترحيباً، ولم تلق رفضاً إثر هجمات الحادي عشر من أيلول/سبتمبر: أبنية طويلة أيقونية الشكل كان يعتقد بأنها تلهم الرقي الأخلاقي، ناهيك عن المصالح الاقتصادية والسند السياسي. من يمكنه أن ينسى النداء ذا الصبغة الفالوسية: «ابنوهما أعلى من ذي قبل»؟). تميل المواد والتقنيات المعاصرة إلى الخفة، وهذه الخفة، لازمة أخرى تتكرر في هذا الكتاب، أثّرت في الفن وفي العمارة كذلك. حيث فرضت، على نحو خاص، إعادة تقييم المدلولات القديمة للصلابة المادية والشفافية المعمارية ولهذا المنحى تقلباته التي سأطرق إليها هنا. وباعتبارها إحدى البنيات الأساسية لأيديولوجيا الحدثة اليوم، دعمت الخفة تعبيراً تجريبياً يتجاوز أي شيء شاهدناه في السياق الحدائوي؛ تعبيرٌ

يتفق حسبما قيل مع التجريد الخاص بالفضاءات السبرانية والأنظمة المالية. رغم ذلك، تستبطن هذه الخفة أحجيتها الخاصة وهي السؤال: كيف ستمثل الحداثة في ذلك؟ إذا كان لعصر الآلة أيقنته المتميزة، فماذا عن عصرنا؟

حتى مع رفض روجرز، وفوستر، وبيانو للرمزية الزخرفية في عمارة ما بعد الحداثة (التي شوّهت سمعتها اليوم بالعموم)، فهم يقدمون تلميحات بكما لها أصداء مدينية بعض الأحيان (يصح ذلك في حالة روجرز خاصة). وفي الوقت ذاته يعيدون تبيان بعض الأنماط المعمارية بطرق تحمل دلالات مدينية أيضًا (لنتأمل المطارات التي صممها فوستر ومتاحف الفنون التي صممها بيانو). وفقًا لآنتوني فيدلر Anthony Vidler: أنتجت الحقبة الحديثة ثلاث تنميّطات معمارية⁵. الأول: تطور في عصر التنوير، وطرح أساسًا طبيعيًا لعمارة كلاسيكية جديدة مترافقة مع نموذج أسطوري «للكوخ البدائي» المبني من أعمدة كلاسيكية مقطوعة من جذوع الأشجار. الثاني: طوره لو كوربوزيه وآخرون دعمًا للطراز الدولي، حيث جددوا دلالات العوالم الكلاسيكية والطبيعية هذه كي تتوافق مع الآلة. أما التنميّط الثالث، الذي اعتُبر مهمًا في عمارة ما بعد الحداثة وفقًا لتعريف ألدوروسي Aldo Rossi، ليون كريير Léon Krier وآخرين، فقد ابتعد عن النماذج الصناعية واتجه إلى أنماط البنيان في المدينة التقليدية.

لعل هذه الطُرز العالمية تعطينا لمحة عن تنميّط رابع إضافي، فعلى شاكلة التنميّطات السابقة، يحتفظ الرابع بعلاقة مع المنحى الطبيعي (الذي يُعبر عنه كليًا اليوم بـ «التصميم الأخضر») ومع المنحى الكلاسيكي

(*) الكوخ البدائي Primitive hut: في السياق المعماري، يعبر هذا المصطلح عن كوخ مُتخيل، ليس ماديًا أو محسوسًا بالضرورة، بل مفهوم مجرد للمكان وتصور «للمنزل» يمثل رمز البنيان المادي، والرفاه وفرن الإسكان. رسمه Abbe Marc-Antoine Laugier في مقال نشره عام 1755. (المترجم)

(الذي صُقل في أعمال بيانو غالبًا): حيث تكون التكنولوجيا أمرًا أساسيًا (بالنسبة لفوستر خاصة) وحيث يبقى المنحى المديني محلّ بحث (بالنسبة لروجرز خاصة). علاوة على ذلك، فإن أكثر ما يميز الطراز العالمي هو «طابعه الدولي المبتذل»: حتى مع استجابة أبنيته المدهشة للظروف المحلية والطلب العالمي على السواء، يجري ذلك وفق منهج يتلخص في إنتاج صورة المحلي بغاية ترويجها عالميًا (من الأمثلة المعروفة في هذا المنحى استاد بيردز نيست Bird's Nest من تصميم هيرزوغ Herzog ودو مورون de Meuron، الذي استُخدم كشعار افتراضي للألعاب الأولمبية في بكين 2008). بناءً على ذلك، تكون المقدرة على استحضار الصورة ثيمة أخرى في هذا الكتاب (لا سيّما في الجزء الثاني) حيث تتضح الصلة بين العمارة والفن.

تجدر الإشارة هنا إلى تطورين إيجابيين؛ ينعكس الأول في مقدرة بعض الأعمال على خلق فضاءات، ضمن ظروف اقتصاد السوق السائد، تفسح المجال أمام تجارب غير مُعدّة أو حتى متوقعة، والثاني في مقدرة بعض الأعمال على إقامة مبانٍ بطرق تناهض استهلاكها السهل كعرض مسرحي جاذب للجمهور. رغم ذلك، تبقى المقدرة على استحضار الصورة عملاً شائكًا، خاصّة عندما يتعلق الأمر بالتصميمات الحديثة للمتاحف، حيث يبلغ الطابع الاستعراضي أو النحتي لهذه الأبنية مبلغًا ربما يشعر الفنانون حياله أنهم تأخروا عن الركب، وأنهم أصبحوا في حكم الشركاء بعد أن قُضي الأمر. يؤكد آخرون حقّهم في ما نملكه من غنى في التفاصيل البصرية، ما يضعهم موضع المنافسة في مجال الرّسم الذي يروق للفنانين الزعم أنه ملك خاصّ لهم. للمعماريين كل الحق في العمل في هذه الميادين، لكنهم قد يُغفلون بذلك مسائل أخرى (التوصيف المُتخيل للحيز المعماري، الوظيفة، الهيكل، الفضاء...) هم الأقدر على معالجتها بصورة أكثر فاعلية من الفنانين. سنتطرق إلى هذه الالتباسات أيضًا فيما يلي من الكتاب.

كي أتجنب العجلة، اسمحوا لي أن أتناول أحد المخاوف الأخرى (في الجزء الثالث خاصة) وهو: مسألة الوسائط الفنية. إذ طالما تجاوز الجدل حول هذا الموضوع قضية التعارض بين مثلٍ حدائي أعلى «للخصوصية» من جهة، واستراتيجية ما بعد حدائية «للتهجين» من جهة أخرى، لكنَّ كلاً من الموقفين يمثل الآخر حيث اعتبر الاثنان أن للوسائط طابع ثابتة، مع وجود فنانيين شجّعوا إما على الإفصاح عن خباياها أو خلخلتها إلى حدٍ ما. يبتعد فهمي للأمر عن تفسيرات من هذا القبيل، ففي الحالة الأولى، الوسائط هي موثيق مرفقة بعقود ذات ركائز تكنولوجية؛ وهي تُعرّف ويعاد تعريفها، بين ثنايا الأعمال الفنية، في سيرورة تباينية من التجانس مع وسائط أخرى والتميز عنها؛ سيرورة تحدث في حقل ثقافي تُوجّهه قوى اقتصادية وسياسية تخضع أيضاً لإعادة التعريف على الدوام⁶. وعليه، فإن النحت كما زاوله سيرا هو لغةٌ مختلفة، لكنها لغة تتجسد في مظاهر الرسم والعمارة (في تصميمها للمواقع على سبيل المثال) حتى فيما يتجلى في مفارقتها لتلك المظاهر (رفضها للمذهب التصويري على سبيل المثال).

على المنوال نفسه، حاولت صناعة الفيلم كما زاولها مكّال المحافظة على استقلالها رغم أنها أقحمت الرسم، التصوير، النحت والعمارة في مسعاها هذا. مسألة الوسائط ليست مسألة أكاديمية بالنظر إلى وجود صراع جلل نشب بين هذه التطبيقات، واهتم بالتجسيد والتوضع وبثقافة استعراضية تهدف إلى تمبيع كل علم بهذا الجانب. أشير في هذا المقام إلى أن دياكتيك فن ما بعد الحرب لم ينتج انتقالاً من الخداع البصري التصويري إلى الفضاء الفعلي وحسب، وإنما إعادة تصميم الفضاء كخداع بصري ناصع الوضوح كذلك فضلاً على تشعبات مهمة في مجال العمارة. مع أن العديد من الفنانين والمعماريين يولون أفضلية للتجربة الفينومولوجية، غير أنهم غالباً ما يقدمون ما يتعارض معها تقريباً: «تجربة» تعيد لنا

«أجواء» أو «تأثيراً» معيناً؛ أي بينات تخطط الحقيقي بالافتراضي، أو مشاعر بالكاد تخصُّنا ومع ذلك تخلق لنا هُوية⁷. متعللةً بتحفيظنا، تنحو بعض الأعمال حتى إلى تطويعنا لأنه كلما زاد اعتمادها على المؤثرات الخاصة، تقل درجة مشاركتنا كمشاهدين فاعلين. بهذه الطريقة تُقارب الانعكاسية الفينومولوجية لـ «تمييز المرء لذاته الناظرة» ضدَّها: فضاءً (منشأة، بناء) يفسر المشهد نيابة عنا على ما يبدو. هذه صيغة جديدة لمشكلة التوثين القديمة، لأنها تأخذ أفكارنا وأحاسيسنا، تعالجها بصورة مؤثرات وصور، ثم تعيدها لنا بما يثير ذهولنا، الأمر الذي يستوجب الشكر والامتنان. لقد وضع هذا الكتاب دعماً للتطبيقات التي تصرَّ على الخصوصية الحسية للتجربة في الوقت الراهن، وتقاوم الذاتية المذهولة والقيود المفروضة على الحراك الاجتماعي والمدعوم بالأداء المشهدي اللافت.

استخدمت مصطلحات مثل «اشتباك» و«ارتباط» لوصف العلاقة الجديدة بين الفن والعمارة، فلماذا إذن أفضل استخدام تسمية خبيثة نوعاً ما مثل «عقدة» في عنوان الكتاب؟ لاستخدام هذه التسمية ثلاثة مقاصد: الأول؛ لتحديد الأنساق المتعددة حيث يتقارب الفن والعمارة و/أو يتحدان، أحياناً في دخول الفن فضاء العمارة، وأحياناً في دخول العمارة ميدان الفن. ربما تكون أنساق كهذه هي القاعدة في الأعراف المتبعة في الغرب وأماكن أخرى، في حين أن الحركة الحدائية للفصل النسبي بين الفنون هي الاستثناء. أما المقصد الثاني من استخدام تسمية «عقدة» فهو تبيان كيف أن الاستيعاب الرأسمالي للثقافي ضمن الاقتصادي غالباً ما حفز إعادة توظيف تشكيلات من العمارة-الفن كواجهات للجذب و/أو مواقع للعرض. رغم أنه بالكاد يمكن اعتبار «عقدة الفن-العمارة Art-Architecture Complex» أمانة شؤم تعكس تسمية «المجمع الصناعي العسكري Military-Industrial Complex» (أو تجسده الحالي فيما يسمى

«مجمع الترفيه العسكري Military-Entertainment Complex»، لكنها تقتضي منا الحذر. المقصد الأخير هو استخدام «عقدة» بالمعنى التشخيصي لتلازمة ما أُوْضِرَ من الكبت؛ معنى يصعب تعريفه على هذا النحو ناهيك عن تدليله، لأنه يبدو على وجه التحديد متأصلاً تماماً، طبيعياً تماماً في الفعاليات الثقافية اليوم بل إن العقدة، كما يدرك العصابي في سرّه، تعطل أنشطة أكثر بكثير مما تسمح⁸.

على شاكلة سابقه التصميم والجريمة *Design and Crime*، هذا الكتاب هو نقدٌ ثقافيٌ بقدر ما هو نقدٌ فنيٌ ومعماريٌ بهدف إيجاد منهج وسط ما بين الكتابة الصحفية وتنطير العارفين؛ لا يتناول النزعات الأخيرة وليس وجهة نظر ما بعد نقدية⁹. أتفهم ما يشعره كثيرون من إعياء حيال سلبية النقد، سلطته المُسلّم بها، انتهاء صلاحيته ككيّة في عالم لا يعبأ، لكنه لا يفتأ يقارع ضحالة الرأي المتغطرس وسلبية المنطق التهمكي علاوة على البدائل الأخرى المقدّمة. (ما البديل عن ممارسة النقد بالضبط؟ الجمال؟ العاطفة؟ الشهرة؟ أي ضروب ترفيه أخرى؟) أحياناً يصبح المرء ناقدًا أو مؤرخًا للسبب نفسه الذي يصبح لأجله فنانًا أو مهندسًا معماريًا: الاستياء من الواقع الراهن والرغبة في إيجاد بدائل. لا توجد بدائل دون ممارسة النقد.

أتوجه بشكري لـ سيباستيان بودغن Sebastian Budgen، مارك مارتين Mark Martin، وبوب بارما Bob Bahrma في دار فيروس Verso لالتزامهم بالعمل، وإلى ماري-كاي وليميرز Mary-Key Wilmers وبول مايرسكو Paul Myerscough؛ المحررين اللذين عملا معي في London Review of Books (حيث ظهرت الطبعات الأولية للفصول 2، 3، 4) إضافة إلى تيم غريفين Tim Griffin ودون مكماهون Don McMahon؛ المحررين اللذين عملا معي في Artforum (حيث ظهرت الطبعات الأولية للفصول 1، 5، 6) لما

قدماء من دعم. أعرب عن امتناني أيضًا لستان ألن Stan Allen، تيفاني بل Tiffany Bell، إيفلين بوا Yve-Alain Bois، بنيامين بيوكلو Benjamin Buchloh، ريتشارد غلوكمان Richard Gluckman، ريتشارد سير Richard Serra، أنتوني فيدلر Anthony Vidler، سارا وايتينغ Sarah Whiting، وتشارلز رايت Charles Wright لما قدموه من حوارات حريئة حول بعض من هذه المواضيع على مدى سنوات الشكر واجب أيضًا لراين راينك Ryan Reineck لعمله على الرسوم التوضيحية، ولجوليان روز Julian Rose لقراءته مخطوط الكتاب (لو كان للتبادل الفكري حفل توزيع هدايا، فأنا مدين له) وفي الختام، واكتب ساندي تيت Sandy Tait هذا الكتاب بالمعيتها المتميزة.

هوامش المقدمة:

1 تعرض معرض «الطراز الدولي International Style»، أحد المعالم البارزة للعمارة الحديثة الذي أقيم في متحف الفن الحديث عام 1932 إلى نقد لاذع لتشديده على الطراز أكثر من الوظيفة مع ذلك، برر الطراز كوظيفة أساسية في قسم كبير من تلك التصميمات، وهذا يصح بدرجة أكبر على «الطرز العالمية global styles» اليوم

2 يتألف هذا الكتاب من دراسات حالة بالكاد يمكن اعتبارها تحليلات كاملة ربما كان لي أن أختار شخصيات أخرى أيضًا، لكن هذه الأمثلة هي الأكثر تأثيرًا بالنسبة لي. حول إعادة ترتيب الفن بعد الأدنوبية، انظر:

Rosalind Krauss, «Sculpture in the Expanded Field,» in Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983).

يقدم أنتوني فيدلر مخططه الخاص لـ «حقل العمارة الموسع» في العمل الذي حرره فيدلر:

Architecture Between Spectacle and Use (Williamstown: Clark Art Institute, 2008).

يركز مايكل ليندر في عمله:

Nothing Less Than Literal: Architecture after Minimalism
(Cambridge, MA: MIT Press, 2005),

على دور العمارة في الخطاب الأدبي ويشير ستان ألن في عمله:

«Minimalism: Sculpture and Architecture» (إصدار خاص من Art and Design 1997) إلى أن

«ما يفصل بين أنواع الفن» ليس «المسرح» كما رعم مايكل فرايد في عمله «Art and Objecthood» عام 1967، بل «العمارة» بمعنى أن حقل الفن المتسع بعد الأدبية كان مفتاحاً على الحيز المكاني بقدرها كان مفتاحاً على الرسم

3. انظر، إضافة إلى نصوص أخرى:

Ulrich Beck, Risk Society: Towards a New Modernity, transl. Mark Ritter (London: Sage Publications, 1992), and Johannes Willms, Conversations with Ulrich Beck, transl. Michael Pollack (Cambridge: Polity Press, 2002).

أقتبس مصطلح «الطابع العالمي المبتذل» من بيك Beck، وفيما يتعلق بالتشكيكية، أتفق مع ت جي كلارك T J Clark بأن «الحداثة» في أغلب الأحيان لا تعدو كونها خرافة لناحية تنشيرها بالحراك الاجتماعي، كما أنني أتفق مع فريدريك جيمسون Fredric Jameson بأنها تنحو لإسباغ مسحة جمالية فنية على كل ما نطاله انظر.

T. J. Clark, The Painter of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers (New York: Alfred A. Knopf, 1985), and Fredric Jameson, A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present (London: Verso, 2002).

4. انظر:

B. Joseph Pine II and James H. Gilmore, The Experience Economy: Work Is Theater & Theater a Stage (Boston: Harvard Business Press, 1999).

يتحدث إريك شميدت Eric Schmidt الرئيس التنفيذي لغوغل عن «اقتصاد الانتباه» حيث تنافس الشركات الكبرى على «عدد المشاهدين»

5 انظر Anthony Vidler, «The Third Typology», Oppositions 1 (1977)

6 وفق هذا التعريف، لا يمكن أن تكون الوساطة محترقة بالكامل، كما يشير البعض اليوم، إلى حد القول أنها مُبتدعة ولا تملك إلا تأثيراً ضئيلاً في الوقت الحاضر فضلاً على التاريخ وحتى مع تطلع الفن الحديث إلى الخصوصية («البقاء» مثلاً)، لكنه وقع تحت إغراء التهجين أيضاً (العمل الفني الجامع Gesamtkunstwerk على سبيل المثال). ولا يوجد في هذا ما يميزه كفاية عن الفن ما بعد الحداثي لكليهما مع ذلك نزعاته المختلفة، وفي محاكاة لمؤرخ فرويد في «الهدف موضع التركيز»، قد نرى أن الفن الحديث «نرجسي» لأنه يصبّ كلّ تركيزه على صورته الخاصة أولاً وقبل كل شيء، وأن الفن ما بعد الحداثي «اتكالي» لأنه غالباً ما اتكأ على نماذج أخرى اتكأ الفن على العمارة هذا وبالعكس هو محرك مركزي للعقدة موضع السؤال فهنا

عام 1978، افتتحت روراليد كراوس مقالها المهم «النحت في المجال الموسع» بتوصيف للمحيط/المقصورات/الأفحاح وفق صياغة ماري ميس. «باتجاه مركز الحقل توجد رابية ضئيلة الحجم: نتوء على الأرض يمثل العلامة الوحيدة على وجود العمل بالقرب منه، يمكن رؤية الواجهة المرتفعة الكبيرة للحفرة بقدر ما يمكن رؤية طرفي السلم المطلوب للنزول في الحفرة» رصدت كراوس موقفاً «للأعمال الإنشائية» كهذا يجمع بين «العمارة» و«المنظر الطبيعي»، وكشفت من ثمّ عن نهجها البنيوي في الممارسة بما يتجاوز صوابية النحت، الذي يحوض مواجهة مع متعارضات أخرى مثل «المنظر الطبيعي» و«غياب المنظر الطبيعي»، «العمارة» و«غياب العمارة» وهكذا دواليك عام 1910، قدم أدولف لووس في مقال عنوانه ببساطة «العمارة» صورةً مماثلة مع اختلاف المعزى، «إذا حدث وصادفنا نلة في العابة، بطول ستة أقدام وعرض ثلاثة، وقد تكوّن التراب عليها بصورة هزم، مسيتاننا إحساس كنيب، وسيقول صوت في داخلنا «ثمة أحد مدفون». تلك هي العمارة. انظر:

(Adolf Loos, On Architecture, transl. Michael Mitchell [Riverside, CA: Ariadne Press, 2002]: 84).

من شأن «أصل أسطوري» للعمارة أن يدعم وسم النحت بالبداية بعبارة أخرى قد يقال إن صراعاً نشب بين النحت والعمارة حول الرابية القبر تلك. يتصل هذا بفهمي لتمايرية الوساطة التي تفترض حيزاً مكانياً تقل نماذج التعارض والعياب

المناهجية فيه. حسب كرواس. عن التماثلات والاختلافات المادية، الشكلية. الوظيفية، التقليدية، وقبل كل شيء: التاريخية

7 للمريد حول كيفية استجابة بعض الصانين لهذا المنع في «اقتصاد التجربة» انظر:

im Griffi n, «Compression,» October 135 (Winter 2010).

8 تعود بنا «العقدة» هنا إلى الحقل البيوي للمن الحديث كما حددت معالمة كرواس ابتكر المُنطَرِاي جي. غريماس التكوين السيميائي المعروف أيضًا بهذا الاسم، لكنه ينعكس بصورة مختلفة في عمله الذي -وفقًا لما كتبه فريدريك جيمس- «يخلق خارطة افتراضية لانعلاق مفاهيمي، أو من الأفضل القول لانغلاق الأيديولوجيا نفسها تمامًا كما الميكانيكية التي تبدو أنها تولّد اختلافًا غنيًا في مفاهيم ومواقف ممكنة. تبقى في الحقيقة حبيسة معصلة أولية أو قيدًا مزدوجًا بحيث لا يمكنها الانعتاق من مصعونها الداخلي بوسائلها الخاصة» انظر:

(A.J. Greimas, On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory, transl. Paul J. Perron and Frank H. Collins[Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987]: xv).

باختصار: النمذد يمكن أن ينصلب منحولاً إلى انقباص

9 لهذا المصطلح معنى محدد في أوساط المشتغلين بالعمارة. حيث يستعمل لتحديد ما هو مقبول بعد نكوص معماريين أمثال بيتر أيزمان، فضلاً على أنه يرتبط بعدم الرضا العام عن النقد انظر على سبيل المثال.

Bruno Latour and Peter Galison, eds, Iconoclash (Karlsruhe: ZKM/Center for Art and Media, 2002).

1

البناء-الصورة

نحن نربط البوب Pop بالموسيقى، الأزياء وأشياء أخرى كثيرة ولكن ليس بالعمارة، مع أن البوب كان وثيق الصلة بالسجلات المعمارية من ألفها إلى يائها. ظهرت فكرة البوب ذاتها أول الأمر-بمعنى الانخراط المباشر في الثقافة الشعبية التي غيّرت رأسمالية الاستهلاك معالمها عقب الحرب العالمية الثانية- في بداية العقد الخمسيني من القرن العشرين على يد الإندبنديت غروپ (IG)، وهي مجموعة ضمت فنانين ونقادًا فنيين شبانًا مختلفي المشارب أمثال ريتشارد هاملتون Richard Hamilton ولورانس ألوي Lawrence Alloway اللذين استرشدا بمعماريين ومؤرخين معماريين شبان أمثال بيتر سميثسون Peter Smithson ورينر بانان Reynier Banhan. طورت فكرة البوب من قبل فنانين أمريكيين بعد عقد من الزمن، وأضحت مجددًا جزءًا من النقاش المعماري على يد روبرت فينتوري Rober Venturi ودينيس سكوت براون Denise Scott Brown بشكل خاص حيث لعبت دور المُرَكِّز الخطابي للتصميم ما بعد الحداثي الخاص في أعمال فينتوري، مايكل غريفس Michael Graves، تشارلز مور Charles Moore، روبرت شتيرن Robert Stern وآخرين في ثمانينيات القرن العشرين، إذ أصدرَ

هؤلاء جميعًا صورًا هي بالأصل ذات طابع تجاري أو تاريخي أو كليهما معًا. في العموم، تمثلت الإرهاصات الأولى للبوب بإعادة تشكيل الفضاء الثقافي تدريجيًا وفق متطلبات رأسمالية المستهلك حيث يتم المزج بين هيكل البناء، السطح الخارجي، والرمز بطرق جديدة¹ لا يزال ذلك الفضاء المختلط حاضرًا معنا، وكذا يبقى بُعد البوب حاضرًا في العمارة المعاصرة أيضًا.

بقيت بريطانيا أوائل خمسينيات القرن الماضي في حالة تقشف اقتصادي، ما أكسب العالم الاستهلاكي مظهرًا جذابًا لفناني البوب الصاعدين هناك، في حين كان هذا المشهد قد أصبح أمرًا مألوفًا بالنسبة للفنانين الأمريكيين بعد عقد من الزمن. القاسم المشترك بين الجماعتين هو إدراكهما أن النزعة الاستهلاكية لم تغير النظرة إلى الأشياء وحسب، بل ماهية المظهر أيضًا. وهنا وجد فن البوب بأجمعه موضوعه الرئيس: في بروز عالم الاستعراض بصورة أكثر حدة، وفي أيقنة مفعمة بالإثارة للهوية الذاتية والمنتجات السوقية (للأشخاص بصورة منتجات وبالعكس)². أضفت السمة السطحية الاستهلاكية للمعالم من ناحية، وتسلسلية الأهداف من ناحية أخرى طابعها على العمارة وتخطيط المدن فضلًا على الرسم والنحت. بناء على ذلك، وضع بانان في عمله «النظرية والتصميم في عصر الآلة الأول (1960)» تصورًا لعمارة البوب باعتبارها تحديثًا جذريًا للتصميم العصري في ظل الظروف المتغيرة «لعصر الآلة الثاني» الذي أصبحت فيه «المقدرة على استحضار الصورة» معيارًا رئيسًا³. بعد اثني عشر عامًا، أيد فينتوري وسكوت براون في عملهما «التعلم من لاس فيغاس Learning from Las Vegas (1972)» عمارة البوب التي ستعيد هذه المقدرة على استحضار الصورة إلى البيئة المبنية التي انطلقت منها. وبالنسبة للفيننتوريين، كانت

(*) التسلسلية seriality هي أشكال من العلامات التجارية أو الوسوم التي تُعرض على الأفراد في مجتمع معين أو تُتبع من قبلهم (المترجم)

المقدرة على استحضار الصورة شأنًا تجاريًا أكثر منه تكنولوجيًا، تم تطويره لإزاحة التصميم المعاصر وليس تحديثه؛ وفي هذا المرحلة تحديدًا بدأت إعادة تشكيل الپوب وفق مقياس ما بعد الحداثة⁴. يمكن القول إلى حد ما إن العصر الأول للپوب قد نشأ في هاتين المرحلتين: بين إعادة تشكيل العمارة الحديثة التي حفزها بانام من جهة، وتأسيس عمارة ما بعد حداثة مهّد لها الفينتوريون من جهة أخرى، لكنّ للپوب عمرًا مديدًا يمتد حتى عصرنا الحالي. هذه هي القصة التي أصف معالمها هنا.

في تشرين الثاني/نوفمبر 1956، بعد بضعة أشهر من المعرض الشهير «هذا هو الغد This is Tomorrow» الذي أقيم في لندن وجذب اهتمام الجمهور لفكرة الپوب للمرة الأولى، نشر أليسون وپتر سميثسون مقالًا قصيرًا تضمّن هذا الشعر النثري البسيط: «كتب والتر غروپيوس كتابًا عن صوامع الغلال، ولو كوربوزيه كتابًا عن الطائرات، وكان شارلوت بيريا يجلب للمكتب مشروعًا جديدًا كل صباح؛ لكننا اليوم نتلقى إعلانات تجارية»⁵. بالكاد يمكن القول إنّ نظرة مصممين معاصرين مثل غروپيوس Gropius، كوربوزيه، وپيريا Perriand إلى وسائل الإعلام الجماهيرية اتسمت بالسذاجة، والموضوع هنا دياكتيكي وليس تاريخيًا؛ هم: أبطال التصميم المعاصر القدامى جعلوا من الأشياء الوظيفية مرشدًا لهم، بينما نحن، الكهنة الجدد لثقافة الپوب؛ نتأمل في «الموضوع المهمل والپوب ككل» كمصدر للإلهام بعض من هذا جرى في جوّ من الفرح وبعضه في جوّ من اليأس، ومما ذكره أليسون وپتر سميث: «يتم اليوم إبعادنا عن دورنا التقليدي [كمثال مُحْتَذَى في التصميم] من قبل الظاهرة الجديدة للفنون الشعبية؛ أي الإعلانات. علينا بطريقة ما أن نضع معيارًا لهذا التدخل إذا أردنا مضاهاة اندفاعاتها القوية والمثيرة بما لدينا»⁶. حرّك هذا الحماس المشوب بالقلق جماعة الإنتپندنت غروب (IG) بأكملها، وقاد هذا التوجه عددٌ من المفكرين المعماريين. بعد

أربع سنوات، ذكر بانام في النظرية والتصميم ما يلي: «لقد دخلنا فعلاً عصر الآلة الثاني، ويمكننا اعتبار الأول مرحلة من الماضي وحسب»⁷. في هذه الدراسة البارزة، التي اعتُبرت أطروحة أكاديمية في أوج ازدهار الإنتيندنت غروب، أصر بانام أيضاً على وضع مسافة تاريخية من المعلمين المحدثين (بما فيهم مؤرخون معماريون مثل نيكولاوس پفسنر Nikolaus Pevsner؛ مُعلّمه في معهد كورتاولد، وسيفريد غيديون Sigfried Giedion؛ مؤلف السردية الكلاسيكية للعمارة الحديثة «المكان، الزمان، والعمارة 1941»). تحدى بانام الفرضيات الوظيفية و/أو العقلانية لتلك الشخصيات (القائلة بأن على الشكل أن يتبع الوظيفة و/أو الأسلوب الفني) وأحيا أولويات أخرى تجاهلها المذكورون، داعماً بذلك تخيلاً مستقبلياً للتكنولوجيا وفق سمات تعبيرية -تشكيلات نحتية غالباً وإيمانية في بعض الأحيان- باعتبار هذه السمات المحفز الأساسي لتصميم متقدم لا يتوقف على عصر الآلة الأول بل يمتد كذلك إلى عصر الآلة الثاني (أو عصر البوب الأول). بالتوازي مع مراجعته للأولويات المعمارية، البعيدة تماماً عن السياق الأكاديمي، أكد بانام مجدداً على «أستطيقا قابلية الاستهلاك» التي طُرحت للمرة الأولى في النزعة المستقبلية Futurism لعصر البوب هذا حيث لم تعد «المعايير المحكومة بالديمومة» ملائمة بعد الآن⁸. عمل بانام أكثر من سواه على دفع خطاب التصميم بعيداً عن الصيغة الحدائية للبنى التجريدية، موجهاً إياه نحو اللغة التعبيرية للبوب المشفوعة بالصور⁹. إن كان للعمارة أن تعبر عن هذا العالم بالقدر الكافي -حيث كانت الأحلام في خمسينيات التقشف في طريقها لتصبح منتجات للنزعة الاستهلاكية في الستينيات- لتوجب عليها أن «تسرح مع تصميم يضع قابلية الاستهلاك ضمن أداء وظيفي وأستطيقا»:
عليها أن تتجه إلى عالم البوب¹⁰.

ماذا يعني هذا من الناحية العملية؟ مبدئيًا، دعم بانام العمارة الوحشية^{*} التي مثلها أليسون وبيتر سميثسون وجميس ستيرلينج James Stirling الذين دفعوا المواد المستخدمة والهياكل المكشوفة إلى منحنى بالغ الوحشية. كتب أليسون وبيتر سميثسون عام 1957: «تحاول العمارة الوحشية استيعاب وجود مجتمع عالي الإنتاج، وانتزاع ما يوجد من شاعرية فظة لدى القوى العاملة المضطربة والطاغية الحضور»¹ يبدو أن الهوب ينعكس في هذا الإصرار على «كما هو قائم»² دون شك، لكن «شاعرية» العمارة الوحشية كانت «فظة» للغاية كي تحافظ طويلًا على صورتها كطرازٍ شهير لعصر الهوب الأنيق، علاوة على أن بيت المستقبل (1955-56)، أبرز مشاريع الهوب الخاصة بأليسون وبيتر سميثسون، هو في الحقيقة أكثرها غرابة ضمن مجمل أعمالهم. بتكليف من الديلي ميل لوضع مقترح حول البيئة المستقبلية، أشبع نموذج المنزل هذا بتجهيزات من ابتكار مروجي هذا المشروع (على سبيل المثال: حمام- مجفف هوائي- مصباح شمسي) ، لكن لدانته المتعرجة مستوحاة من تمثيلات أحد أفلام الخيال العلمي آنذاك بقدر ما تفرض الضرورة ترجمة التقنيات الجديدة إلى صيغة معمارية.

مع انتشار ثورة الشباب الثقافية Swinging Sixties (الستينيات المتأرجحة) في لندن، توجه بانام إلى المعمارين الشبان في مجموعة آرتشيفرام

(*) Brutalist Architecture العمارة الوحشية أو العمارة الحمومية (للإشارة إلى استعمال الخرسانة الخام) استق هذا الطراز المعماري من الحركة المعمارية الحديثة ويتميز بتصميم بسيط، سطوح خارجية خشنة وغير مكتملة، أشكال غير معبادة، خطوط منقمية وبوفد صغيرة (المترجم)

(**) As Found. المقال الذي كتبه أليسون وبيتر سميثسون بعنوان The «As Found» and The Found «حيث عزها «كما هو قائم» في العمارة الأنسية المتاحة وكل العلامات التي تخلق دكرات عن المكان ونقرأ من خلال التحري عن سيرورة السيج المبني المصنم إلى أن أصبح ما هو عليه (المترجم)

http://designtheory.fiu.edu/readings/smithson_as_found.pdf



بيت المستقبل: أليسون وبيتر سميثسون (1955-56)

Archigram* - وارن تشوك Warren Chalk، بيتر كوك Peter Cook، دنيس كرومبتون Dennis Crompton، ديفيد غرين David Greene، رون هيرون Ron Herron، ومايكل ويب Michael Webb - للمضي قدماً بمشروع البوب لناحية المقدرة على استحضار الصورة وقابلية الاستهلاك. وفقاً لبانام، فإن آرتشيفرام (1961-76) اتخذت من «الكبسولة، الصاروخ، منظار الأعماق، Zipark و Handy-pak» نماذج لها، وقد احتفت بالتكنولوجيا باعتبارها «فوضى من تمديدات الأنابيب والأسلاك والدعامات والممرات الضيقة؛ ثرية وجامعة كما يراها الناظر»¹² متأثرة ببوكمينستر فولر Buckminster Fuller، تبدو مشاريع المجموعة وطائفية إلى حدٍ ما - طرح

(*) Archigram مجموعة معمارية طليعية تأسست في الستينيات، توجهها مُناهض للملحمة وداعم للترعة الاستهلاكية. تعتبر التكنولوجيا مصدر إلهامها لخلق واقع جديد (المترجم)



بيتر كوك، جزء من مدينة التوصيلات: منطقة الضغط الأقصى، 1964

مشروع مدينة التوصيلات Plug-in City (1964) هيكلًا ضخمًا يمكن أن تتغير فيه المكونات حسب الضرورة أو الرغبة- لكن «الزوايا المستديرة، والألوان الاصطناعية العصرية والصارحة، والارتكاز على ثقافة البوب» في أعمالها تشير إلى «اشتغال آرثيغرام في الصورة عمليًا»، وإلى أن مشاريعها استجابت للفانتازيا في المقام الأول وقبل كل شيء¹³ على شاكلة ال فن پالاس Fun Palace (1961-67) الذي ابتكره سيدريك پرايس Cedric Price لصالح المجموعة المسرحية ثيتروركشوب Theatre Workshop التي أسسها جوان ليتلوود Joan Littlewood. قدمت مدينة التوصيلات «صورة عالم متعطش لرؤية جديدة حول مدينة المستقبل؛ مدينة عناصر، مُدمجة في شبكات ووحدات شبكية»¹⁴. لكن خلافًا لمشروع پرايس، كانت معظم مخططات آرثيغرام متعذرة التحقيق-لحسن الحظ ربما- لأن تلك الهياكل الروبوتية باللغة الضخامة تبدو بعض الأحيان تكوينات همجية وقد انفلتت من عقالها.

لم يكن مطلوبًا بالنسبة لبانام أن يعبر تصميم البوب عن التقنيات المعاصرة وحسب، بل أن يُبرزها أيضًا كأنماط جديدة للوجود، وهنا يكمن فرق كبير بين بانام والفينتوريين¹⁶؛ إذ سعى بانام مجددًا إلى تحديث الأولويات التعبيرية في صناعة الشكل الحديثة إزاء التزام التوجه المستقبلي بالتكنولوجيا الحديثة، بينما تجنّب الفينتوريون التوجهات التعبيرية والمحبة للتكنولوجيا على السواء؛ إذ عارضوا في حقيقة الأمر أن تتسبب هذه التوجهات في إطالة عمر الحركة الحديثة. لم تكن العمارة بالنسبة لبانام حديثة كفاية، في حين اعتبرها الفينوريون مقطوعة الصلة بالمجتمع والتاريخ؛ وتحديدًا بسبب التزامها بحداثة مجردة وفاقدة للذاكرة بطبيعتها. وفقًا للفينتوريين، افتقر التصميم الحديث «التضمين والإشارة»: تضمين الذائقة العامة والإشارة إلى التقليد المعماري، ومردّ هذا الإخفاق بالدرجة الأولى إلى إهماله «الرمزية» الزخرفية لصالح «الزعة التعبيرية» الشكلانية¹⁶. ولتصويب هذا الخطأ، حاجّوا بأنه يتوجب على الباراديم المصري لـ«البطة duck»، حيث الشكل يُظهر المبنى بأسلوب نحتي غالبًا، التغلّي عن النموذج ما بعد الحداثي لـ«سقيفة المبنى المزينة decorated shed»: المبنى «ذي الواجهة المنمّقة والخلفية التقليدية» حيث يكون الحيز المكاني والهيكل مباشرة في خدمة الهدف من المبنى ويتم إضافة الترميز عليهما بصورة مستقلة¹⁷ وقد كتب الفينتوريون في تعريف شهير: «البطة بناء خاص هو بحد ذاته رمز، أما سقفيه المبنى المزينة فهي سقيفة تقليدية تنطوي على رموز»¹⁸.

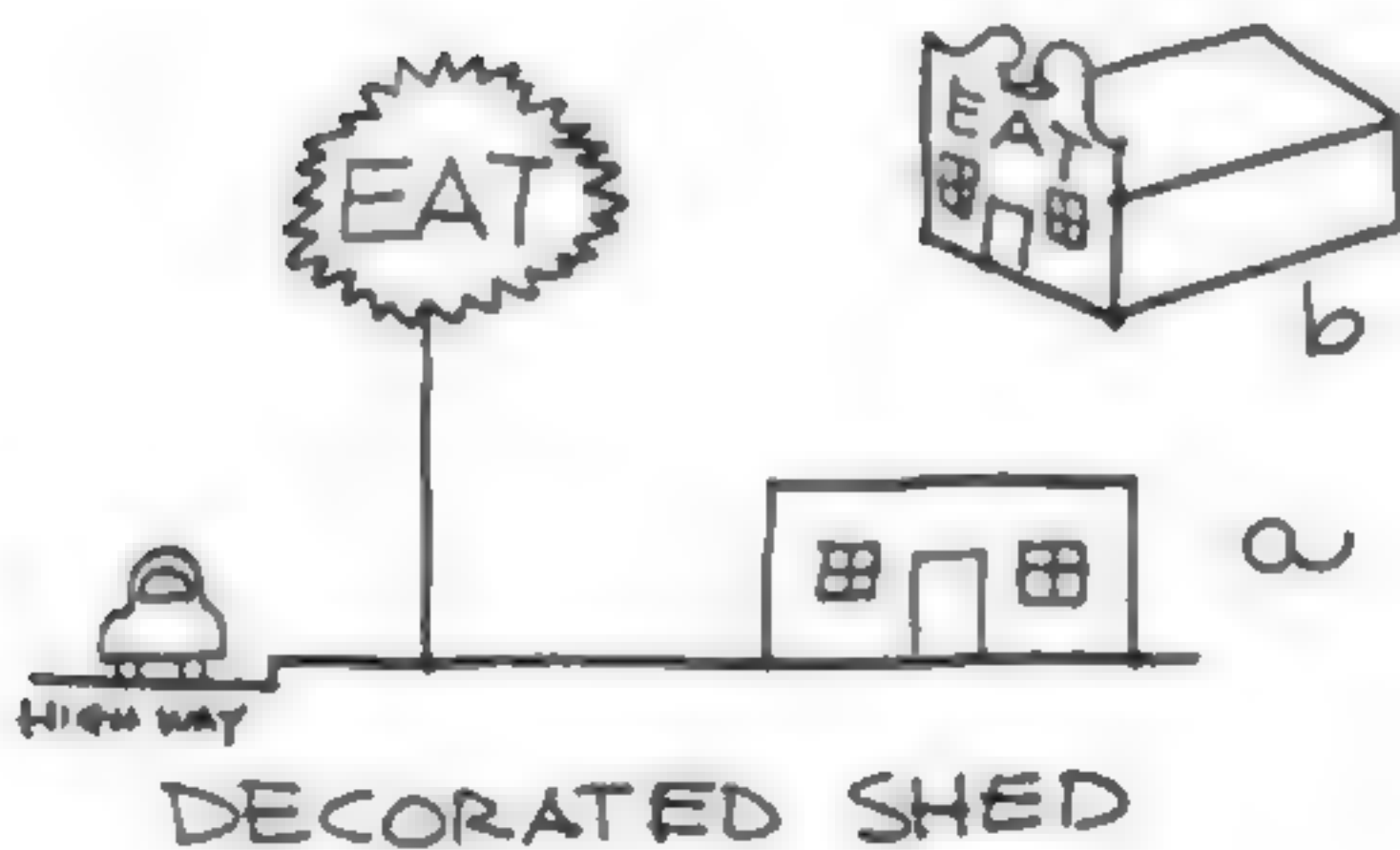
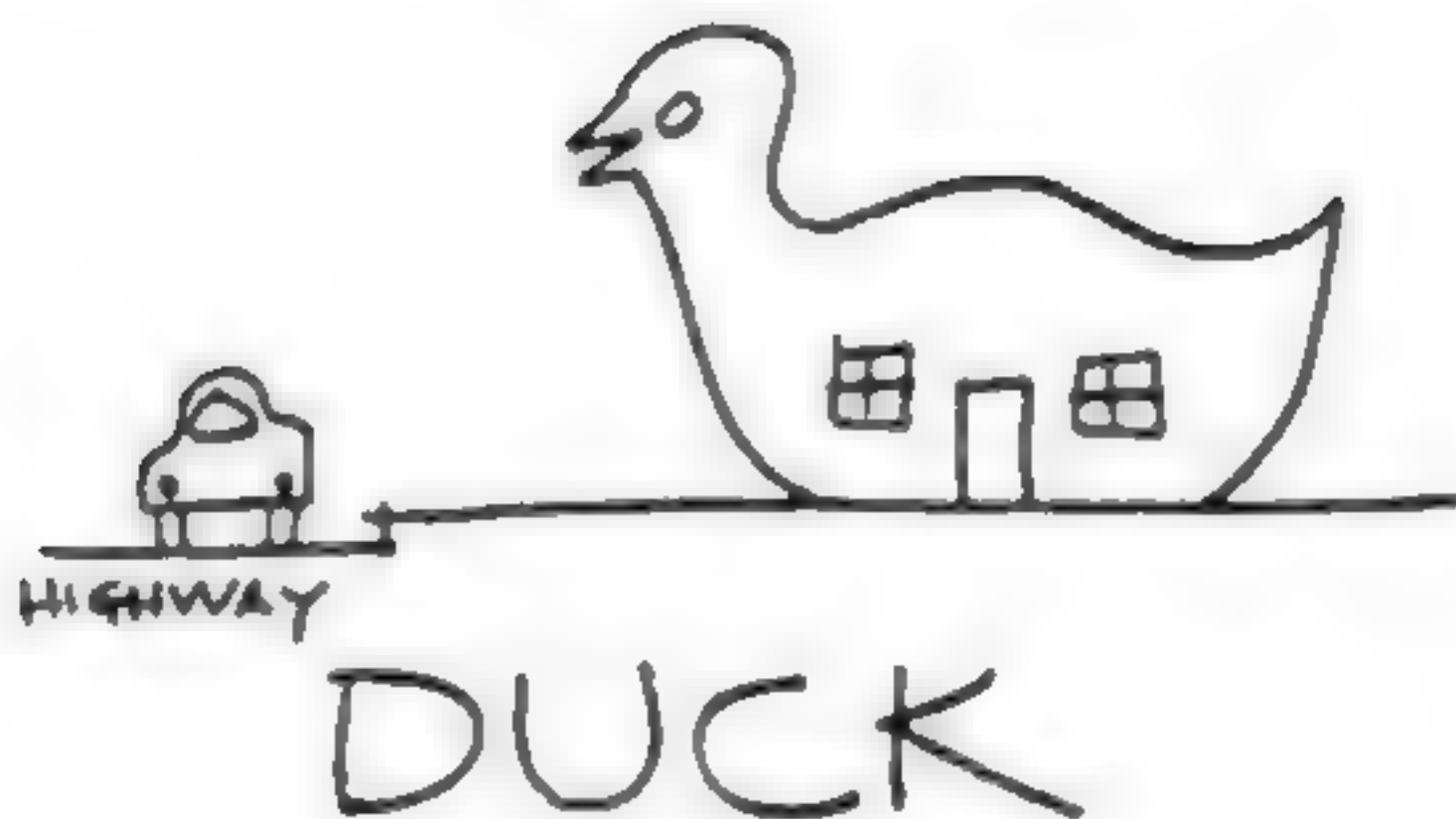
(*) مبنى البطة. اسمه البطة الكبيرة ويقع في لوبغ البلد في ولاية نيويورك صمم المبنى على شكل بطة. وهو مخصص لبيع البط وبيوض البط. المبنى هنا برمرينه بدل على وطيمته حيث تدمج عناصر المكان، الهيكل والوطيمة معًا في كيان واحد أما سقفيه المبنى المزينة فهي حيث يكون الحيز المكاني والهيكل في خدمة الوطيمة المطلوبة لكن الدلالة تصاف على الواجهة السقفية أي يكتب على الواجهة طبيعة الوطيمة التي يؤدها المكان (المتجر). (المترجم)

من المؤكد أن الفيننتوريين حبّذوا أيضًا إمكانية استحضار الصورة على مذهب البوب: «لقد اتجهنا إلى الزحف العمراني المتمثل بالعمارة التجارية الملائمة للسيارات كمرجع لعمارة ذات مغزى مديني وإسكاني: مغزى صالح الاستخدام في الوقت الحالي تمامًا كما كانت التأثيرات الصناعية مطلع القرن صالحة لخلق عمارة عصرية للحيز المكاني والتكنولوجيا الصناعية قبل أربعين عامٍ خلت»¹⁹. لكنهم بذلك قبلوا -ليس فقط كأمر مسلّم به بل كمطلب أيضًا- بمطابقة «المديني» مع «التجاري»، فاتخذوا بالمحصلة من الشارع التجاري والضاحية أيًا تكن درجة «قبحهما وبساطتهما» كمعيار ومثال نموذجي. وفي هذا الصدد أعلن الفيننتوريون: «في هذا المشهد، تصبح العمارة رمزًا في الحيز المكاني بدل أن تكون شكلًا في الحيز المكاني. الالفة الكبيرة والمبنى الصغير هما القاعدة السارية في الطريق 66»²⁰.

مع أخذ هذه القاعدة بعين الاعتبار، استطاع «التعلّم من لاس فيغاس» دمج العلامات التجارية للشركات مع الرموز العامة: «تتنصب اللافتات المعروفة لشيل Shell وغلف Gulf وكأنها علامات إرشاد ودية في أرض غريبة»²¹. وخلص أيضًا إلى نتيجة مفادها أنه يمكن لعمارة سينوغرافية فقط (عمارة تُبرز واجهة من العلامات الإرشادية) أن «تخلق صلات بين عدة عناصر: متباعدة مكانيًا وتُرى بسرعة»²². بهذه الطريقة ترجم الفيننتوريون ما يتضمنه هذا «النظام المكاني الجديد» من تصورات مهمة إلى تأكيدات صريحة على «مشهد السيارة الفظّ ذي الأبعاد الضخمة والسرعات العالية»²³. طبّعت هذه النقلة مشهدًا أبعد ما يكون عن الطبيعي وهيأت فوق ذلك لخلق منظومة حسية تتفاعل مع الإلهاء، إذ دفع ذلك المعمارين إلى بناء تصميم يستهدف «جمهورًا مفتونًا، متخوفًا بعض الشيء، لكنه غافلٌ إلى حد ما، حيث تجري فلترة إبعاده وتوجيهه إلى الأمام»²⁴ إحدى النتائج المترتبة على ذلك أن أصبح الشعار الميساني القديم لأناقة العمارة

الحدائيه -«الأقل هو الأكثر»- تفويضًا جديدًا بالإفراط ما بعد الحدائيه في التصميم: «الأقل هو الممل»²⁵

في مطالبتهم أن تقوم العمارة «بتعزيز ما هو موجود»، استشهد الفينتوريون بفن البوب كمصدر إلهام أساسي، وخاصة كتب الصور التي وضعها إد روشا Ed Ruscha مثل *Every Building on the Sunset Strip* (1966)²⁶ لكن هذا فهم مجتزأ للبوب يطهره من جانبه المظلم ومن ذلك مثلاً ثقافة الموت في أمريكا الاستهلاكية التي عزاها أندى وار هول Andy Warhol في مطبوعاته الحربية التي صور فيها حطام سيارة وضحايا التسمم الغذائي عام 1963 حتى أن روشا بالكاد حبّذ المشهد الحديد المشيع بالسيارات: تؤكد كتب الصور التي وضعها على جانبه المهجور، الحالي من الحضور الإنساني (ناهيك عن التفاعل الاجتماعي)، أو توثق حيّزه المكاني كشبكة متسامية من العقارات، أو كلاهما معاً²⁷ أحد المؤرخين البارزين لـ«التعلم من لاس فيغاس» كان المطور موريس لاپيدوس Morris Lapidus، الذي اقتبس عنه الفينتوريون ما يلي: «يبحث الناس عن الأوهام... أين يجدون عالم الأوهام هذا؟... هل يدرسونه في المدرسة؟ هل يذهبون إلى المتاحف؟ هل يسافرون إلى أوروبا؟ هنالك مكان واحد: الأفلام إنهم يمضون لحضور الأفلام، وليذهب كل ما سواها إلى الجحيم»²⁸. فيما يبدو تناقضاً إلى حدّ ما، انشغل فن البوب في سبر أغوار نظام التمثيل الاجتماعي الصوري الجديد هذا؛ نظام رمزي جديد للمظهر الخارجي والشاشة. كما أن التوجه ما بعد الحدائيه الذي أعدّه الفينتوريون سُجّر لخدمته بنسبة كبيرة، أي لتحديث بيئته المعمورة في واقع الأمر. قد يجد المرء ملمحاً من الديمقراطية في هذه النزعة الاستهلاكية أو ملمحاً من النقد في هذه المفارقة، لكن ذلك مجرد تقدير على الأرجح.



رسم توضيحي من روبرت فينتوري، دنيس سكوت براون، وستيفن أيزنور: التعلم
من لاس فيغاس (1972).
تقدمة فينتوري، سكوت براون وشركاهم

عند هذه المرحلة، أصبح رفض البوب للنخبوية تلاعبًا ما بعد حدائي بالنزعة الشعبوية. وفي حين مارس عدد من فناني البوب نوعًا من «تهكمية التأكيد» -اتجاهًا استلهم من مارسيل دوشامب Marcel Duchamp عرّفه ريتشارد هاملتون كما يلي: «مزيج فريد غير مألوف يجمع بين السخرية والوقار»- مارس معظم معماريو ما بعد الحدائة نوعًا من تأكيد التهكم كما وصفه الفينتوريون: «قد يكون التهكم أداة يمكن بواسطتها مجابهة القيم المتباينة في العمارة وتولييفها معًا لخدمة مجتمع تعددي»²⁹ تبدو هذه الاستراتيجية مناسبة من حيث المبدأ، فمن الناحية العملية أفضى «الدور المزدوج» للتصميم ما بعد الحدائي -«الإشارة» إلى تقليد معماري بالنسبة للمستجدين و«تضمين» أيقنة تجارية بالنسبة لسواهم- إلى ترميز مزدوج للملامح الثقافية التي أكدت مجددًا على الحدود الطبقية حتى وإن بدا أنها تتجاوزها. لم تهيمن هذه الشعبوية المضلّلة على الثقافة السياسية إلا بعد عقد من الزمن إبان حكم رونالد ريغان، حيث ساوى المحافظون الجدد بين الحرية السياسية والأسواق الحرة كما كان متوقعًا في «التعلم من لاس فيغاس». بهذه الطريقة، أرسيت استعادة البوب كمذهب ما بعد حدائي نقلةً رائدة، لكنها نقلة لمصلحة اليمين في معظمها. مع إرجاع الصورة التجارية بالنتيجة إلى البيئة المعمورة التي ظهرت فيها، أصبح البوب حشواً في السياق ما بعد الحدائي: بدلًا من أن يشكل تحديًا للثقافة الرسمية أصبح هو تلك الثقافة أو شكّل محيطها على الأقل (كما تشهد بذلك صور مباني الشركات في مدن لا حصر لها).

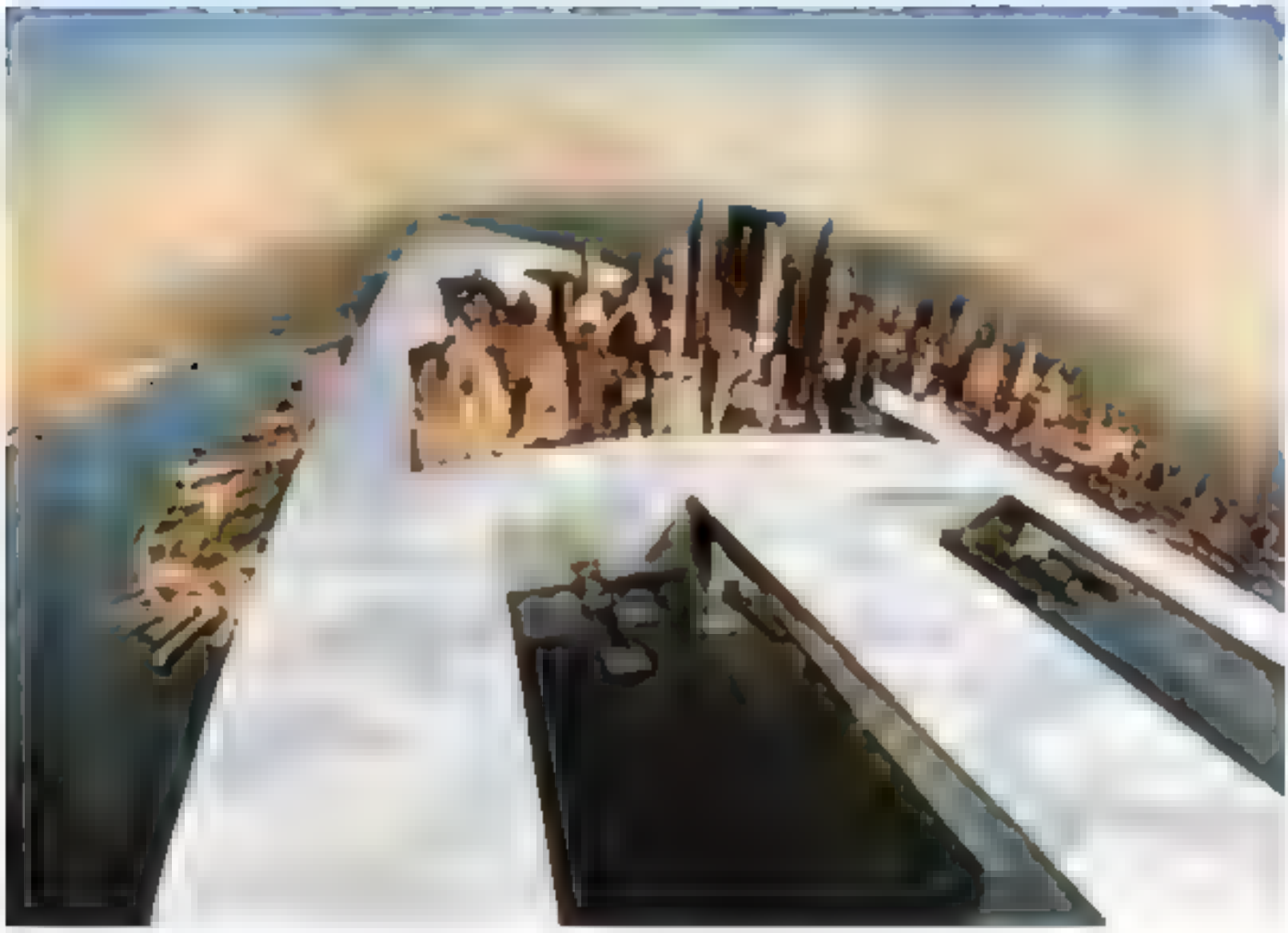
لكن هذه السردية مُحكمة للغاية علاوة على أنها جازمة للغاية. كان ثمة تطورات بديلة عن تصميم البوب، مثل المقترحات الرؤيوية لجماعة سوبر ستوديو Superstudio الفلورنسية (1966-78)، والتجارب العبثية لجماعة أنت فارم Ant Farm في سان فرانسيسكو-هيوستن (1968-78) فضلًا على



فينتوري، سكوت براون وشركاهم، وو هول، جامعة برينستون 1983

الصورة مقدمة: فينتوري، سكوت براون وشركاهم

مشاريع أخرى لجماعات ذات صلة في فرنسا وأماكن مختلفة. كان كلاهما: سوبر ستوديو (أدولفو ناتاليني Adolfo Natalini وكريستيانو تورالدو دي فرانسا Critiano Toraldo di Francia) وأنت فارم (تشيب لورد Chip Lord، دوغ ميكلز Dough Michels، هودسون ماركيز Hudson Marquez وكريس شراير Curtis Schreier) متأثرين بالبعد التكنولوجي في تصميم البوب كما اتضح في القباب ذات الخطوط الجيوديسية (المتقاصرة) التي صممها فوللر والتصميمات الفقاعية في أعمال آرثيفرام رغم التغير الذي رافق الأحداث السياسية عام 1968، لكنهم أرادوا أيضًا وضع هذا الجانب من البوب في موقع النقيض من بعده الاستهلاكي. وعند هذه المرحلة، كان طرفا البوب، البانامي والفينتوري، قد تطورا بما يكفي لينافسا بعضهما.



سوبراستوديو. المعلم المتدفق. نيويورك 1969.

طرح فوللر عام 1968 مشروع قبة ضخمة لوسط مدينة مانهاتن؛ مشروع يوتوبي انطوى على تنبؤ دستوبي بحدوث تلوث وبائي، أوحى محرقه نووية في قادم الأيام. يمكن إدراك هذا الظل الدستوبي أحياناً في تمثيلات الخيال العلمي لدى آرثشيفرام فيما «تضيفه من تصورات لتكنولوجيا البقاء عند حلول نهاية العالم»³⁰ مضت جماعة سوبرستوديو بهذا المنزلق اليوتوبي-الدستوبي إلى حدوده القصوى في مشروعها المعلم المتدفق (1969)؛ مشروع لعمارة رؤيوية باعتبارها فناً مفاهيمياً، يتخيل المدينة الرأسمالية وقد أزيلت منها السلع تماماً وتصالحت مجدداً مع الطبيعة، لكن على حساب النسيج العمراني الكلي الحضور: الجميل في صفائه لكن القبيح في عمومته. متأثرين أيضاً بفوللر وأرثشيفرام، تبنى أعضاء أنت فارم توجه جماعة ميري پرانكستر Merry Prankster غالباً، فالترموا، إن صح

التعبير، بالثقافة المضادة لمنطقة خليج فرانسيكو Bay Area بدلاً من التحول المستند إلى مفهوم الصفحة البيضاء tabula-rasa. لكن أعمالهم وفيديوهاتهم التي تجمع نوعاً ما بين الدوافع المناوئة للاستهلاكية والمؤثرات المشهدية أعادت تصميم البوب بالقوة إلى الفن.

يتجلى ذلك بوضوح في عمليتين شهيرتين: الأولى: كاديلاك رانش Cadillac Ranch (1974)، حيث أحرقت مجموعة أنت فارم جزئياً عشر سيارات قديمة من طراز كاديلاك، كُفنت على مقدماتها في صفٍ واحد بصورة تشبه صواريخ مقلوبة رأساً على عقب في مزرعة قريبة من أراميللو-تكساس، والثاني هو ميديا بيرن Media Burn (1975): إعادة تمثيل حمقاء لحادث اغتيال الرئيس جون كينيدي، حيث قادوا سيارة كاديلاك مُعدلة بالسرعة القصوى عبر هَرَم من التلفزيونات المشتعلة في كاو بالاس Cow Palace – سان فرانسيسكو. يُنظر إلى هذين العمليتين اليوم كمحاكاة ساخرة نوعاً ما لـ«التعلم من لاس فيغاس»

لم يكن تصميم البوب بعد فترة البوب الكلاسيكية مقتصرًا على المفاهيم الرؤيوية والتجارب الحسية المثيرة (بمعنى تغطية الفعالية الفنية والمعمارية بالإعلانات والملصقات) ويمكن القول إنَّ رمزته تجسدت حقيقةً في مركز بومبيدو Centre Pompidou (1971-77) الذي صممه ريتشارد روجرز Richard Rogers وريزو بيانو Renzo Piano، فهو يبدو في الواقع تكنولوجيًا (أو باناميًا) وشعبيًا (أو فينتوريًا) في آن معًا واضب هذان الجانبان من تصميم البوب على حضورها بطرق أخرى مختلفة أيضًا،

(*) tabula-rasa الصفحة البيضاء، مفهوم استيمولوجي مصادره أن الأفراد يولدون دون محتوى عقلي أو معرفة سابقة، وأن كل المعرفة تأتي عن طريق التجربة أو الإدراك أما في هذا السياق (العماري/المعماري) فتعني البداية من جديد والبناء على موقع بكر (لم يُفهم عليه شيئًا) دون الاستناد إلى مفاهيم أو تصورات مسبقة (المترجم)

ويمكن رصدها دون ريب، رغم التحوّلات التي طرأت عليها، فيما أنتجه اثنان من أكثر النجوم سطوعًا في عالم العمارة خلال الثلاثين عامًا الفائتة: ريم كولهااس Rem Koolhaas وفرانك غيري Frank Gehry.



أنت فارم، ميديا بيرن، كاوبالاس، سان فرانسيسكو، 4 تموز/يوليو 1975
جامعة كاليفورنيا: Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive
© John F. Turner

لم يملك كولهااس إلا أن يتأثر بأرتشيغرام، فقد تدرب حين كان في الجمعية المعمارية Architectural Association في لندن أواخر الستينيات، على يد تشوك، كروميتون، وهيرون الذين عملوا كمدرسين فيها. لا شك أن كتابه الأول «نيويورك الهاذية Delirious New York (1978)»، وهو «بيان استذكاري» للاكتطاط العمراني في منهاتن تضمن في ثناياه ردًا لاذعًا على الاحتفاء بانتشار اللافقات في الضواحي في «التعلم من لاس فيغاس»، قد طوّر بعض ثيمات أرتشيغرام مثل «تكنولوجيا غير المؤلف»³¹. مع ذلك، قلّل

لوكهاوس من أهمية هذه الصلة، وفي التفافة استراتيجية على أرثيغرام، استشهد بالسابقات الحداثية بالمقابل: لو كوربوزيه وسيلفادور دالي في المقام الأول. رغم نقده لكلا الشخصين، غير أنه مزج هذين المتضادين - كوربوزيه الذي يجسد مثالا أصوليا محتذى في التصميم (ويكتب بيانات مؤثرة)، وسيلفادور دالي المروج للتزوع السورياتي (والنجم الإعلامي) - في توليفة رشقة أطلقت شرارة نجاحه، ككاتب أولا ثم كمصمم³². لكن تصور تكنولوجيا جديدة مستمدة من البوب حسب أرثيغرام، بمعنى القطع مع التركيز على الطابع الوحشي للمواد الخام والهياكل المكشوفة، ما زال المرشد الذي يهتدي به كولهاوس.

استعار كولهاوس من دالي «أسلوبه النقدي المرتاب»، وهو نوع من استراتيجية البوب (قل أن تُخلق كلمة بوب) «تبشربأنه، من خلال إعادة التدوير المفاهيمية، يمكن إعادة تعبئة المضامين المُمزقة والمستهلكة في العالم وتخصيها كما اليورانيوم»³³. بطريقة تحاكي بانام والفينثوريين، حوّل لوكهاوس هذه الحبكة (التي انتهجت المبالغة في تقدير ما هو موجود) إلى ما يناسب أسلوبه الخاص في العمل: حيث يقوم ما أنتجه مكتبه من تصميمات على تكثيف واحد من الأنماط أو العناصر المعمارية ولا يزال على نهجه هذا إلى اليوم. على سبيل المثال، في تصميم المكتبة العامة في سياتل (1999-2004) ومجمع التلفزيون المركزي الصيني (CCTV) في بكين (2004-08)، عدّل كولهاوس شكل ناطحات السحاب القديمة ذات الطراز الملحي كما وصفها في «نيويورك الهاذية». في سياتل، قُسم الهيكل الزجاجي-الفولاذي للبرج المسياني إلى خمس طبقات ضخمة (أربعة فوق مستوى سطح الأرض)، ممتدة أفقيا على شكل ألواح معلقة ناتئة، زواياها أشبه بالموشور المتعدد الجوانب، وتتغير هيئة الهيكل الزجاجي-الفولاذي، المبني وفق انحناءات وميلانات معينة، إلى أبعاد قطرية ومعينات مختلفة. النتيجة

هي صورة طاغية لا يفوقها سوى ال سبيس نيدل The Space Needle (1926) كمعلم من معالم البوب في المدينة، وهي صورة غير ثابتة مطلقاً لأنها تتغير من كل جانب ومن كل موقع بالنسبة للناظر. فوق ذلك، فالصورة ليست اعتباطية: المبنى يستغل موقعه تمامًا؛ انحدار غير متسق في وسط مدينة سياتل معزراً مكوناته بما يجعلها أقل خصوصية وأقل نحتية مما يمكن أن تبدو عليه خلاف ذلك. الأكثر أهمية هو أن مواصفات المبنى تستند إلى وظيفته، وخاصة في الطابق ما قبل الأخير الذي يضم مساراً لولبياً ضخماً من رفوف الكتب المتصاعدة. المظهر الخارجي التكعيبي ككل يجمع في ثناياه الوظائف المختلفة للمبنى، وهو يؤدي دوره كتمثيل تصويري خاص به.

إن فكرة البناء كرمز من رموز البوب إشكالية، لكن هذا الرمز على الأقل أقيم في سياتل ليؤدي دوره كمؤسسة مدنية. مجمع التلفزيون المركزي الصيني (CCTV) هو قضية أخرى مختلفة، فهو أيضاً يعدل البرج المسياني إلى «ناطحة سحاب مثنوية» على هيئة تقوس هائل متعدد الأوجه، ومستند إلى الوظيفة المرغوبة وهي جمع «عملية صناعة التلفزة برمتها» – الإدارة والمكاتب، الأخبار والوث. إنتاج البرامج والخدمات – في بناء واحد من «الفعاليات المترابطة»³⁴. علاوة على ذلك، وعلى غرار ألماسة سياتل، يعتبر قوس مجمع التلفزيون المركزي الصيني ابتكاراً تكنولوجياً و«أيقونة راهنية»، وهو من هذه المنحى على صلة بالبوب أيضاً؛ بانامي وفيننتوري الأصل في أن معاً³⁵. لكن خلافاً لمكتبة سياتل، هذا المبنى-الرمز يستحوذ على الانتباه لناحية حجمه لكنه مخيب لناحية موقعه، وبالكاد يمكن اعتباره مؤسسة مدنية (ربما يمكن اعتباره قوس نصر مكرس للدولة).

كما هو الحال مع كولهااس، انصرف غيري في توجيهه عن السمات المعمارية. متأثراً بالمهاجر النمساوي ريتشارد نويترا Richard Neutra (الذي



رم كولهااس وأولي شيرن، مجمع التلفزيون المركزي الصيني، بكين، 2004

© Iwan Baan

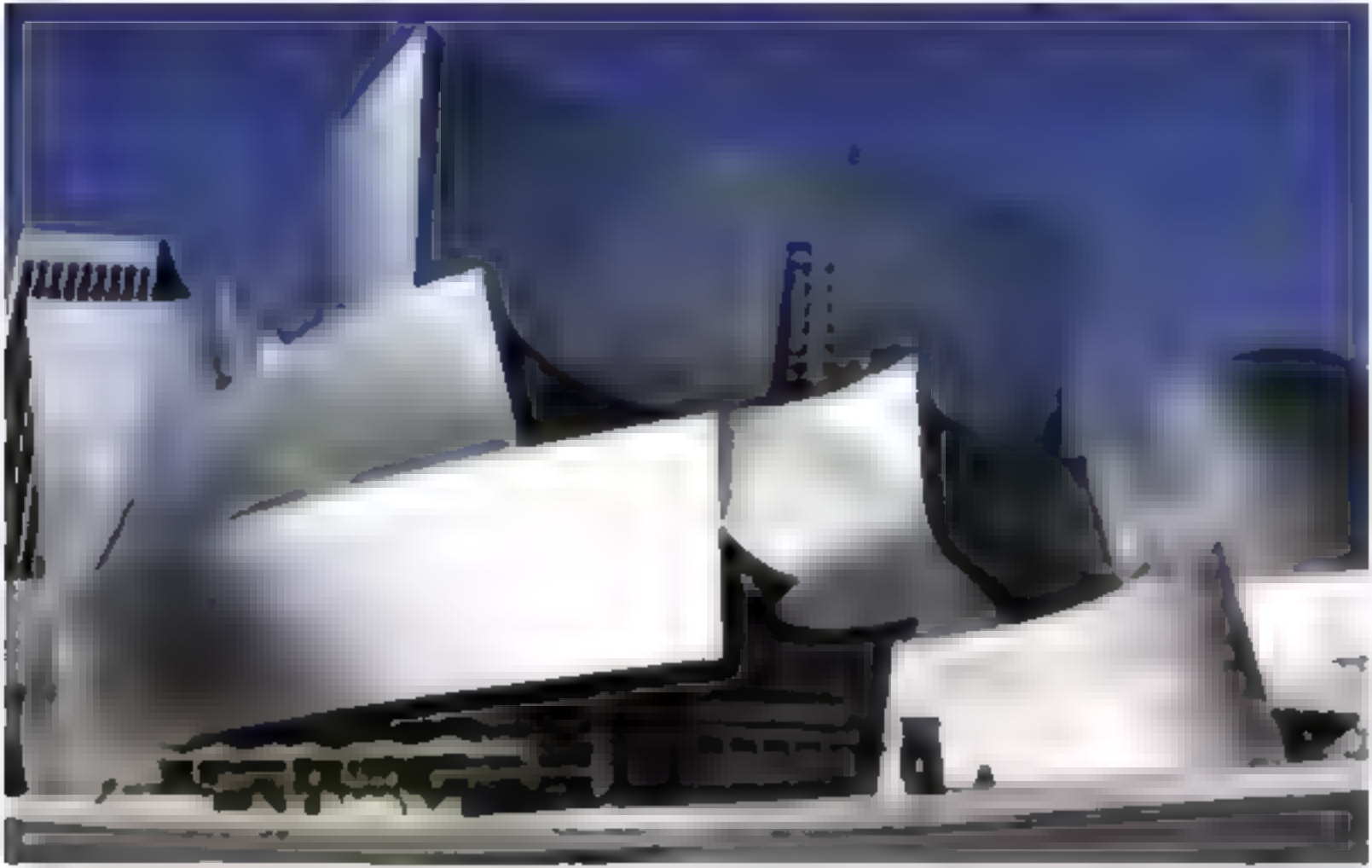
نشط لفترة طويلة في لوس أنجلوس). قام أولاً بقلب التعبير الحدائي إلى عامية لوس أنجلوس، في العمارة البلدية معظم الأحيان، من خلال الاستخدام المبتكر للمواد الرخيصة المعتمدة في العمران التجاري (على سبيل المثال: الخشب المعاكس المكشوف، ألواح الجدران المعدنية المموجة، التسييج المصنوعة من أسلاك متشابكة، والأسفلت) كما في بيته الشهير في سانتا مونيكا (1977-1991/78-92). سرعان ما أتبع هذا الطراز المنقربطراز آخر تصويري كما في مبنى الوكالة الإعلامية تشاي أت/داي Chiat/Day Bulding في مدينة البندقية (1985-91)، حيث صمم غيري، بالتعاون مع كلاوس أولدنبري Claes Oldenburg (سويدي) وكوشي فان بروخي Coosje van Bruggen (هولندي)، مناظر عملاقة لدخل هذه الوكالة الإعلانية. ما يقع في صلب المسألة هنا هو الاختلاف بين الاستخدام المبتكر للمواد الرخيصة،

كما في بيته، والاستخدام المزاوغ للرموز الضخمة، كما في مبنى تشاي أت/ داي ، أوفي أبروسيس هول (1982-84) Aerospace Hall في لوس أنجلس حيث تُعلق طائرة حربية إلى واجهة المبنى. يمكن للاستخدام الأول أن يعيد صلة التصميم النخوي بالثقافة الحياتية اليومية، ويجدد صيغة معمارية ذات طابع روعي اجتماعي، في حين يجنح الاستخدام الثاني إلى تقرب العمارة من جمهور صُور بوصفه كتلة مستهلكة. في معظم الحالات صعد غيري بالمسار الثاني نحو الجومية خلال التسعينيات، ويمكن القول إنَّ المكانة الحالية للمصمم الشهير-المعماري كرمز من رموز البوب- هي إلى حد كبير إحدى ثمار شهرته.

في سيرورته، بدا أن غيري يتجاوز المعارضة الفيتنورية للهيكل الحديث والتنميق ما بعد الحدائي: البطة الصورية والواجهة السقفية المنمقة، العمارة كمعلم تذكاري والعمارة كرمز، لكنه في حقيقة الأمر هدم كلا التصنيفين. حدث ذلك للمرة الأولى بطريقة برمجية غالباً وتمثل في منحوتة السمكة الضخمة للقرية الأولمبية في برشلونة عام 1992: تعريشة مُعلقة على أضلاع مقوَّسة بصورة مماثلة للبطة والواجهة السقفية، ولا يوجد على امتداد البنيان كله والسطح الخارجي كله مكونات داخلية وظيفية. دلت السمكة أيضاً على استخدامه الأولي لـ«التطبيق التفاعلي ثلاثي الأبعاد بمساعدة الكمبيوتر (CATIA)». ولأن هذا التطبيق يتيح قولبة سطوح ودعائم غير مكررة، وألواح خارجية ودعائم داخلية مختلفة، فقد سمح لغيري تمييز الشكل والكساء الخارجي، أي البنيان بأكمله في المقام الأول، وعليه: فإن المنحنيات، الالتفافات، الفقاعات غير الإقليدية، التي أصبحت بصماته المميزة في التسعينيات -أكثرها شهرة غوغنهايم بيلباو Guggenheim Bilbo (1991-97) وأكثرها رداءة في مظهره ربما مشروع

تجربة الموسيقى Experience Music Project (1995-2000) في سياتل، الذي كُسيت فقااعته الستة بمعادن مختلفة- لا تبدو ذات صلة بالعديد من مواقع العرض الداخلية المكرسة للموسيقى الشعبية. في بيلباو، اندفع غيري لجعل غوغنهايم مقروءًا من خلال الإشارة إلى سفينة متشظية، بينما بدّل ذلك في سياتل من خلال الإشارة إلى غيتار محطم (دساتين مكسورة ملقاة على مبنيين فقااعيين). لا يمكن القول إنّ أيًا من الصورتين قد وُظقت وفق منظور البوب من ناحية الاتصال الموقعي (بليباو كميناء قديم، وسياتل كموطن لجيمي هيندريكس Jimmi Hendrix وموسيقى الفرنج) إذ ليس بمقدور المرء قراءتهما على مستوى سطح الأرض. في الحقيقة، يمكن لأحدنا رؤيتهما بهذه الطريقة فقط بواسطة الإنتاج الميدياني الذي يشكل المعقل الرئيس لعمارة من هذا النوع في جميع الحالات.

من ناحية، تبقى أبنية غيري بطّات حدائية بقدر ما تمنح ميزة للتعبير الشكلي قبل كل شيء. ومن ناحية أخرى: تبقى أبنيته واجهات سقفية منمقة بقدر ما تنقسم بين واجهات وخلفيات مع وعود مكونات داخلية لا صلة لها بالمكونات الخارجية بطريقة تُنتج أحيانًا مساحات ميتة تتخللها طرقٌ مسدودة (يصحّ ذلك على نحو خاص في قاعة حفلات والت ديزني Walt Disney Concert Hall في لوس أنجلوس [1987-2003])³⁶. لكن الحصيلة الرئيسة لهذه التوليفة بين البطة والواجهة السقفية هي الترويج لمبنى شبه مجرد كرمز للبوب أو لوجو إعلامي. بالكاد يمكن اعتبار غيري وحيدًا في هذا المضمار، حيث يوجد سربٌ كامل من «البطّات المنمقة» التي تجمع بين الروحية المتأصلة العنيدة للعمارة الحدائية والأيقنة الشعبية المصطنعة للتصميم ما بعد الحدائي.



فرانك غيري: قاعة حفلات والت ديزني Walt Disney Concert Hall ، لوس
أنجلس 1987-2003. الصورة مقدمة غيري وشركاه

أصبحت البطة في بعض الحالات هي التعميق، وتجلّى ذلك في شكل المبنى الذي وُظف كرمز ضمن مجال يسيطر أحياناً على المحيط كما هو الحال في غوغينهام بيلباو الذي يسيطر على كل ما يحيط به. بينما أصبحت الواجهة السقفية المنمقة هي البطة في حالات أخرى، وتجلّى ذلك في تعميق السطح الخارجي للمبنى عن طريق الاستعانة بمواد عالية التقنية تُعالج بوسائط رقمية لتحويلها إلى أشكال تمييزية وأغلفةٍ عمرانية مؤثرة. يتخطى التوجه الأول طموح الفينتوريين الذين أرادوا مواءمة العمارة مجدداً مع سياقها المفترض عن طريق الإشارات والرموز وحسب، لا أن تصبح رمزاً يطفئ على سياقها (هذا الأخير يُسمى «تأثير بيلباو»، وهو أمر لا يُقربه كثيرون) ³⁷ أما التوجه الثاني فيتخطى طموح بانام الذي أراد ربط العمارة بالتكنولوجيا والميديا المعاصرتين وحسب، لا أن تصبح «غلافاً عمرانياً مؤثراً» أو «مشهداً للبيانات» خاضعاً لهما ³⁸. توجد البطات المنمقة اليوم في تنويعات هائلة

من الإكساء، لكن حتى لو اختلف مظهرها النمطي، يبقى منطق التأثير على حاله إلى حد بعيد ورغم هجمات الحادي عشر من أيلول/سبتمبر 2001 والانهيار المالي 2008، تبقى هي الصيغة الراجحة في المتاحف والشركات، المدن والدول، ودون شك: في كل شركة كبرى ترغب أن تعلق في الأذهان كلاعب دولي من خلال أيقونة راهنة³⁹. بالنسبة لهم، وبالنسبة لنا رغمًا عنا، يبقى هذا -أكثر من أي وقت مضى- عالم البوب.

هوامش الفصل الأول

- 1 العمارة بوصفها رمزًا أو إعلانًا يعود إلى ما قبل الحرب العالمية الثانية بالطبع كما في. *Reklame Architektur of the 1920s*, للاطلاع على دراسة مساعدة، انظر. Janet Ward, *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany* (Berkeley: University of California Press, 2001).
 - 2 حول المواجهة بين البوب وهذا المظهر الخارجي المتغير، انظر عملي. *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter and Ruscha* (Princeton: Princeton University Press, 2012).
 3. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (London: Architectural Press, 1960).
 4. Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge, MA. MIT Press, 1972).
- بدأ هذا الكتاب كورشة تصوير (استوديو) أجريت خريف العام 1968 في بيل ولاس فيغاس. وقد أعدّ جدليتها التاريخية فينتوري في عمله: *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1966)
- للاطلاع على مراجعة حديثة للديالكتيك ما بعد الحداثي انظر. Reinhold Martin, *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again* (Minneapolis: University of Minnesota, 2010).

- 5 أليسون وبيتر سميثسون «ولكننا اليوم نتلقى إعلانات تجارية» Ark 18 (November 1956): 50.
هذا المقطع والذي يليه مستمدان من الفقرة الأولى لكتاب «عصر البوب الأول». حيث يمكن العثور على المزيد حول الإنتيديت غروب و«هذا هو العد» المصدر السابق.
6. المصدر السابق.
7. Banham, *Theory and Design*: 11.
8. Banham, «Vehicles of Desire,» *Art 1* (September 1, 1955): 3.
- 9 كما أشار أليسون وبيتر سميثسون، حدثت هذه النقطة بالتوازي مع تغير في التأثير تمثل في الانتعاش عن المعماري كمستشار في الإنتاج الصناعي والاقتراب من المعلن كمحفز للرغبة الاستهلاكية كتب بانام عام 1961: «إن حجر الأساس للبنية الثقافية السابقة في نظرية التصميم قد تداعى. لم يعد هناك أي قبول عالمي للعمارة كقياس عالمي للتصميم» (*Design by Choice,» Architectural Review* 130 [July 1961]: 44 حول هذه النقطة، انظر:
Nigel Whiteley, *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002).
- 10 بانام في 1960، أشير إليه في: 163 Whiteley, *Reyner Banham*
11. Alison and Peter Smithson, «Thoughts in Progress,» *Architectural Design* (April 1957): 113.
12. Banham, «A Clip-On Architecture,» *Design Quarterly* 63 (1963): 30.
أحد أعضاء الإنتيديت غروب، جون ماكهيل John MacHale، كان أحد المدافعين ل آرتشيفرام أيضًا.
13. Banham in Peter Cook, ed., *Archigram* (London: Studio Vista, 1972): 5.
على شاكلة توم وولف، نظيره الماوي في عالم صحافة الغونزو، طور بانام نثرًا يعتبر صيغة رئيسية في أدبيات البوب لأنها تحاكي لعونًا المشهد الاستهلاكي للصورة المضمنة ووفرة السلع؛ وهي أيضًا اتصالية Plug-in ومشبكية Clip-On بطبيعتها.
14. Banham, «Clip-On Architecture»: 30.
15. جزئيًا على الأقل، يعود هذه الاختلاف إلى ظروف تكوينهم فقد تدرّب فينتوري على تقاليد الفنون الجميلة في جامعة برينستون وأواخر الأربعينيات وأمضى عامًا

الباء- الصورة

مؤثرًا في الأكاديمية الأمريكية في روما، في حين أن سكوت براون، ورغم أنها تتلمذت في الجمعية المعمارية في لندن أوائل الخمسينيات، عاود مبكرًا إلى الولايات المتحدة حيث أصبحت شريكة لفيننتوري في نهاية المطاف وصل بايام أيضًا إلى الولايات المتحدة عام 1976، ولكن اهتمامه بالهوب كانت تشهد إعطافات دائمة بطرق أخرى كما تكشف المقارنة بين عمليه: *Learning from Las Vegas* و *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (New York: Harper & Row, 1971)

16. Venturi et al., *Learning from Las Vegas*: 101.

17. المصدر السابق: 87.

18. المصدر السابق.

19. المصدر السابق: 90.

20. المصدر السابق: 13.

21. المصدر السابق، 52 قد يحاج المرء أن هذا الدمج بين العلامة التجارية للشركة والرمز الشعبي هو أحد الدروس المستفادة من فن الهوب، لكن ذلك لم يتحقق إلا نادرًا: فعلى سبيل المثال، «صروح» كلايس أولدنبرغ -مضارب البيسبول العملاقة، ميكي ماوس بأشكاله المختلفة، شطائر الهمبرغر وما شاكلها- لا تدعم هذا التمثيل بقدر ما تؤكد على عدم ملاءمتها.

22. المصدر السابق: 9.

23. المصدر السابق: 75.

24. المصدر السابق: 74. هذا في الواقع مقتبس عن:

Donald Appleyard, Kevin Lynch, and John R. Myer, *The View from the Road* (Cambridge, MA MIT Press, 1964). 5.

25. Venturi et al., *Learning from Las Vegas*: 139.

على الرغم من تقديمهم للمعلمين المعاصرين، استمد الفيننتوريون استراتيجيتهم من لو كوربوزيه في عمله: (1923) *Vers une architecture*، قارب لو كوربوزيه بين البنى الكلاسيكية والسلع الصناعية مثل السيارات الرياضية پارثينون ودولاج، بهدف الحاجة لصالح الطابع الكلاسيكي للموضوعات في عصر الآلة كيّف الفيننتوريون هذه التماثلات الأيديولوجية مع اصطلاح تعاري: «تمثل لاس فيعاس بالنسبة للستريب (يعرف بلاس فيعاس ستريب وهو شارع تتركز فيه العديد من

المنادق والمنتجعات والكازينوهات) ما تمثله روما بالنسبة للميدان الكبير؛ تتكرر اللوحات الإعلانية في لاس فيغاس كما تتكرر أقواس النصر في روما القديمة؛ وتسمُ اللافتات التجارية الستريب كما تسمُ الأبراج سان غيميانو، وهكذا دواليك (المصدر السابق 106، 18، 107، 117) إذا كان لو كوربوزيه قد اتجه إلى إسباغ طابع كلاسيكي على الآلة (والعكس صحيح) في عصر الآلة الأول، فإن الفينتوريين اتجهوا إلى إسباغ طابع كلاسيكي على الصورة-السلعة (والعكس صحيح) في عصر البوب الأول. أضحى الربط بعض الأحيان بين لاس فيغاس وروما بمثابة المعادلة. الستريب هو مساحتنا الخاصة من الميدان الكبير، وعليه يتوجب القبول بالمشهد المصمم بالسيارات والأضواء «البعيد كل البعد عن الميادين الواسعة الحالية» (سنضيف المزيد في هذا الصدد).

26. اطلع الاستوديو الخاص بهم على أعمال روشا آنذاك، لكن الفينتوريين في النهاية يشاركون روشا الرأي حول لوس أنجليس لكن بدرجة تقل عما تشاركوه مع توم وولف في رأيه حول لاس فيغاس وخاصة صياغته للعبة البوب (انظر الهامش 13) كما مورست، على سبيل المثال، في عمله:

The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamlined Baby (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1965).

كما يلي «لاس فيغاس (ماذا؟) لاس فيغاس (لا أستطيع سماعك! الصخب عال) لاس فيغاس»

فيما سبق، أدرك فينتوري العلاقة مع البوب كما يظهر في الفصل المعنون «مسوّغات لعمارة البوب» والمتضمن في عمله: *Arts and Architecture* 82 (April 1956)، تمامًا كما فعل سكوت براون في «التعلم من البوب» المتضمن في عمله: *Casabella* 359/360 (December 1971) قارب أرون فيبيغار هذا الموضوع في كتابه:

Am a Monument: On «Learning from Las Vegas» (Cambridge, MA: MIT Press, 2008).

27 حول وارهول وروشا انظر (إضافة إلى أعمال أخرى) المصليين الثالث والخامس من: *The First Pop Age*.

28. Venturi et al., *Learning from Las Vegas*: 80.

يحتلف التناول الفينتوري للمسألة بعض الشيء «الجلوس في الساحات لا يُشعر

الأمريكيين بالارتياح .. ينبغي لهم العمل في المكاتب أو الجلوس مع العائلة لمشاهدة التلفاز»، انظر:

(*Complexity and Contradiction in Architecture*: 131)..

29. Richard Hamilton, *Collected Words: 1953-1982* (London and New York. Thames & Hudson, 1983): 233, 78; Venturi et al., *Learning from Las Vegas*: 161.

30. Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History* (London and New York: Thames & Hudson, 1980): 281.

يلقي هذا الحضور الدستوي بطله على مشروع نيو بابلون New Babylon (1958-62) الحاص بالفنان الوضعي كوستانت سيوهاوس Constant Nieuwenhuys على سبيل المثال، الذي أعاد تصوير مدن معينة في أوروبا كفضاءات مُحَرَّرة مخصصة للتسلية والمرح، لكن ثمة غموض يشوب رسمه التوضيحي إذ يمكن فهم هذه الفضاءات أحياناً كفضاءات مغلقة ضيقة.

31. Rem Koolhaas, *Delirious New York* (New York. Oxford University Press, 1978): 46 et passim.

يمكن قلب هذه العبارة لتصبح: فانتاريا التكنولوجي

32. عرف كولهااس مكتبه للعمارة الحضرية Office of Metropolitan Architecture وفق مصطلحات دالية (نسبة إلى سلفادور دالي) كما يلي «آلة خلق العانتازيا». لكن بعض «فانتازيات» هذا المكتب أصبحت واقعاً على المقياس الكوربوزي انظر (Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S, M, L, XL* [New York: Monacelli Press, 1995]: 644)

امتلك كولهااس أيضاً مهارة كوربورية لماحية المصاهيم الجذابة (مهارة امتلكها بانام والفينوريون كذلك). وقد قدّمها، في قالب بوب لائق، وكأنها ملكية فكرية معموطة إلى حدّ ما، لم تكن التوليفة كوربوزيه- دالي حالة مفردة بقدر ما يبدو عليه الحال: كان ثمة ديكتيك بنائي- سوربالي في صلب المسار الريادي التاريخي، وكان تبيانه (المستحيل) مشروعاً متضمناً، بدرجة ما، في العديد من الأفكار الطليعية الجديدة، بدءاً من إيماغينيسيت باوهاوس Imaginist Bauhaus (حركة تأسست في سويسرا بهدف الإجابة على السؤال: ما هو موقع الفنان في عصر الآلة) حتى الوضعيين، مروراً بارتشيغرام وبريس، وصولاً إلى كولهااس ومكتب العمارة الحضرية

33. Koolhaas, *Delirious New York*: 203.

34. Rem Koolhaas and OMA, *Content* (Cologne: Taschen, 2003): 489.

35 المصدر السابق

36 للتوصيح فقط ليس مهاد النقد هها أن غيري قد انتهك المبدأ (شبه الأسطوري) للشفافية الهيكلية، بل القصد أن هذا القطع يسفر غالباً عن فضاءات عديمة الجدوى تُميتُ العمارة وتُشنت مضامينها

37. 37- في مشروع سي تيرمينال Sea Terminal في مدينة ريرغ، طرح كولهاس هذا التأثير كسؤال/طموح معماري:

«كيف ندخل لافتة جديدة في المشهد عبر المدرج والطروف المحيطة بالمكان فقط- يمكن أن تؤدي أي عرض بصورة مؤكدة وكيفية على السواء» (Koolhaas et al, S, M, L, XL. 582). سأتناول تحول الصورة إلى «مزاج عام» مجدداً في الفصل السابع

38. يكتب مايكل هيس عن هذه الظاهرة ما يلي:

وكان السطح الخارجي للغطاء الحديث [ومثاله هها مبنى سيفرام Seagram للودفيغ ميس]، الذي صور قدرات التسليع والتشيء في طابعه التجريدي بالذات، قد حُيّد، استُحوذ عليه بدرجة أكبر، ثم لُطّف ونُشط من جديد بسوية أعلى هذا السطح الخارجي الجديد [ومثاله هها مكتبة سياتل لكولهاس] لم يُصنع من مواد علامائية/سيمائية منسوبة إلى الثقافة الشعبية (كما هو الحال مع فينتوري وسكوت براون)، إنما تمت قولبته عبر إجراءات تمتثل لحقائق برمجية، سوسيولوجية وتكنولوجية محصوصة (وهي ما يشير إليه المصممون بـ«شرائط البيانات»)

انظر:

Hays, «The Envelope as Mediator,» in Bernard Tschumi and Irene Chang, eds, *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century* (New York: Monacelli Press, 2003): 66-7

39 انعطافة أخرى في مسار عمارة الپوب أضحت واضحة للعيان إذا كان ثمة حديث في ستينيات القرن الماضي عن «هي فوقية»، وفي السبعينيات عن «هياكل عملاقة»، يُمكن للمرء اليوم الحديث عن «المباني المانقة» للممارقة، أعادت

الباء- الصورة

هذه الهندسة المعمارية المهندس، البطل القديم للعمارة الحديثة، إلى الصدارة ومن هؤلاء المهندس السيرلاني سيسل بالموند، والذي لولاه لما أمكن وضع تصوّر لبعض الأبنية الفائقة ناهيك عن تنفيذها (عمل بالتعاون مع كولهااس بدءاً من عام 1985، ومع مصممين مشهورين مؤخراً) مهندس آخر هو المصمم الفني الإسباني سانتياغو كالاترافا، الذي يحظى بشعبية كبيرة بسبب منشأته الرمزية، وسنتناول مهندسين آخرين في المصطلح اللاحقة لعلّ مثل هذه الأعمال الهندسية المقدمة كعمارة تمثّل دلالة على الرجوع إلى التكتونية. وإذا كان الأمر كذلك، يمكن القول إنّ التكتونية قد تحوّلت هنا إلى صناعة الصورة على أساس البوب أيضاً. لتأمل مركز العبور الذي صممه كالاترافا في المركز التجاري العالمي في مانهاتن الدنيا لقد اتّوى أن يتكون سطحه العلوي من أقواس مُصلّعة في صورة تستحضر أجنحة يمامة طليقة إذا كان دانييل ليبسكايند قد اقترح تصميمًا «للمنطقة صفر- Ground Zero» يحيلُ من خلاله موقع الرضة النفسية الشخصية إلى ميدان للفخر بالانتصار القومي، فإن ما يقترحه كالاترافا يُدبّل على نزعة بروميثيوسية ما بعد الحادي عشر من أيلول/سبتمبر يصعب معها التفريق بين الروحية الإنسانية والتكنولوجيا الإمريالية، وبالكاد يمكن اعتبار هذه الطاهرة وفقاً على مانهاتن في أمثلة ما بعد الحادي عشر من أيلول/سبتمبر، لم تُسخر الهندسة المتقدمة لصناعة اللوعو الخاص بالشركات الكبرى وحسب، بل لرفع الروح المعنوية للجمهور أيضاً، ومن الأرجح أن تلعب دوراً أينما يحط العرض الباهر التالي رحاله (أولبياد لندن عام 2012 على سبيل المثال)

الجزء الأول

طُرزُ عالمية

2

تخطيط مدني على مذهب الپوپ

عام 1971 حدثت إحدى المفاجآت المعمارية في القرن المصرم: فاز مصممان شابان، كلاهما ليس فرنسيًا، بمشروع هو الأكثر أهمية في باريس منذ الحرب العالمية الثانية: تصميم سنتر پومپيدو Center Pompidou. وذاع صيتهما بين ليلة وضحاها. صمم الاثنان -إنجليزي يدعى ريتشارد روجرز Richard Rogers عمره 38 عامًا، وإيطالي يدعى رينزو بيانو Renzo Piano عمره 35 عامًا- مبنى مُفعَّمًا بتفاصيل فنية جامحة، الأمر الذي أبهج البعض بينما أثار غضب البعض الآخر: صندوق زجاجي مُدعم بهيكل من الفولاذ والإسمنت، وعلى كل واجهة شبكة ملونة من الأعمدة مسبقة الصنع والدعائم المصفوفة بشكل قطري مع سُلَم كهربائي أنشوبي الشكل يتخذ مسارًا متعرجًا في مقدمة المبنى، إضافة إلى أنابيب الخدمات الأخرى التي مُيزت بألوانها الأصلية وتمتد إلى الجوانب الأخرى من المبنى. سرعان ما اشتهرت منطقة بوبور Beaubourg (حيث سنتر پومپيدو)، التي بنيت أساسًا وفق تصوّر يقوم على تهجين بين المتحف البريطاني وتايمز سكوير تمّ تحديثه ليلائم عصر المعلومات (تستقبل ما يفوق 7 ملايين زائر سنويًا). تربض هذه المنطقة على ميدان واسع، وقد اعتُبرت أيضًا شعبية الطابع

(أسماءها روجرز «مركز الشعب، جامعة الشارع»)¹. رغم ذلك، اتسم هذا المشروع بقدر من التضارب: مبني على مذهب الپوپ صُمم من قبل معماريين تقدميين لصالح دولة بيروقراطية على شرف سياسي محافظ (الديغولي جورج پومپيدو)، ومركز ثقافي قُدّم «كمحفّز للتجديد المدني» (240)؛ حيث ساعد أكثر على إزالة سوق المواد الغذائية لي يال Les Halles وفي الارتقاء تدريجيًا بحيّ ماريه Le Marais. وسمت تناقضات حادة من هذا القبيل المسيرة المهنية لروجرز وپيانو كليهما، إذ ارتبط الاثنان باليسار ردًا طويلًا من الزمن رغم ما حصلوا عليه من ميزات في كنف الوسط واليمين²



سينتر پومپيدو، باريس 1971-77

© Renzo Piano Building Workshop.

نحطيط مدنى على مذهب البوب

قد يُعتبر مبتدئًا بالمقاييس المعمارية، لكن روجرز كان يحمل في جعبته سنوات من الممارسة العملية، فهو تخرج في الجمعية المعمارية في لندن، ثم التحق بجامعة ييل بين 1961-62 مع نورمان فوستر Norman Foster حيث شارك الاثنان العمل إلى جانب زوجتهما: سوبرومويل Su Brumwell (زوجة روجرز) وويندى تشيزمان Wendy Cheeseman (زوجة فوستر) حتى العام 1967. يصعب اليوم التصديق أن «فريق الأربعة Team 4» قد انفرط عقده بسبب نقص العمل، لكن ذلك لم يحدث قبل أن يكملوا هيكلًا متقدمًا لصالح ريلانس كونترولز Reliance Controls في سويندون Swindon جنوب غرب إنجلترا، وصفه الكاتب المعماري كينيث باول Kenneth Powell بأنه «ليس مصنعًا ولا مبنى مكاتب ولا محطة أبحاث بل توليفة تجمع الثلاثة معًا (20)». أول أشكال «الأسقف الخارجية المرنة» التي صممها روجرز على مدار سنوات كانت لمشروع ريلانس كونترولز. وهي تدين بالكثير في بساطتها وأناقتها لتجارب العمارة السكنية -التي تمت تحت رعاية مجلة *Art and Architecture* - جنوب كاليفورنيا، ولمشروع إيمز هاوس Eames House عام 1949 على نحو مخصوص. فوق ذلك، كان روجرز متقبلًا للبوب الجديد ولتصاميم التكنولوجيا المتقدمة التي ظهرت في الستينيات. فعلى سبيل المثال، وضع تصورًا للمنزل متناول الشكل رخيص الثمن، مصنوع من صفائح مشدودة إلى بعضها تُحمل على سيقان قابلة للتعديل، بحيث يمكن وضعه (من حيث المبدأ) في أي مكان. لدى عرضه في معرض البيت المثالي Ideal Home في لندن، تبين أن تصميم المنزل المزموم/المشدود يعكس تفاؤلية بوكمينستر فولر بدور التكنولوجيا المتقدمة من ناحية، وأسلوب آرثيغرام في استخدام المواد المعاصرة والتصميم الرشيق من ناحية أخرى (اقترحت آرثيغرام فكرة كبسولة فضائية ذات سيقان روباتية عام 1963) خلافاً لفولر وأرثيغرام، أظهر

روجرز استعدادًا لتعديل مخططاته كي يتمكن من وضعها موضع التنفيذ، فخلال تلك السنوات بنى لوالديه منزلًا في ويمبلدون جمع فيه بين معيارية الپوپ (بناء المنزل من أجزاء معيارية مختلفة) كما تبعت في المنزل المزموم والبراغماتية المَهَذَّبة لمشروع إيمز هاوس. حتى مع ظهور المشاريع الكبرى، واصل مكتب ريتشارد روجرز وشركاه (RRP)، وقد أصبحت اليوم روجرز ستريك هاربر وشركاه (Rogers Strik Harbour and Partners) تجاربه باستخدام التصميمات النموذجية بحثًا عن عمارة اقتصادية وابتكارية في آن معًا. شملت هذه المخططات التجريبية التي أحرزت على مدى سنوات مشقًى متنقلًا مخصصًا للمناطق الريفية، حافلة إطعام صُممت لتكون منتجًا صناعيًا، مبنى لمعرض وهو عبارة عن نظام من الأرفف العملاقة (قُدِّم هذا المشروع باستخدام نموذج الميكانو Meccano)، ومبنى شاهقًا من الشقق حيث ينبثق كل شيء من مجموعة معدات مسبقة الصنع

بالنظر إلى مشاريع من عينة ريلانيس كونترولز والمنزل المزموم/المشدود، لا يمكن القول إنَّ مشروع بوبور قد تولد من العدم، حيث قُرئ بوبور، باعتباره واحدًا من بضعة مبانٍ تمثل الپوپ والتكنولوجيا المتقدمة، كبيان عام. أولًا: أوضح هذا البيان الأهمية المتجددة للهندسة الابتكارية في العمارة المعاصرة (حظي روجرز وبيانو بمساعدة المهندس الإيرلندي الكبير پيتير رايس Peter Rice الذي عمل مستشارًا لمكتب روجرز وشركاه بعد ذلك). ثانيًا: قدم الميان جوابًا على سؤال مطروح حول الشكل المُحتمل للتصميم ما بعد الحدائي، حيث علّق بانام في أحد اجتماعات أرتشيغرام قائلاً: «معظمنا يرغب في أن يشبه شيئًا ما. لا نريد بنية تؤدي بالوظيفة إلى الاندثار»³. في هذا الصدد، لا يمكن القول إن بوبور كانت استثنائية بقدر ما كانت عليه مصطلحات «العمارة المشبكية»⁴ و«عمارة التوصيلات» (التي

(*) Clip-On Architecture عمارة مشبكية اقترحت هذه العمارة بهجًا أكثر ارتجالية. وحتى أكثر —

تخطيط مدني على مذهب البوب

تضاف إلى قالب المعماري الأصلي)» الخاصة بآرتشيغرام وما تتضمنه من «فوضى جامحة غنية بالأنابيب والأسلاك والدعامات والممرات الضيقة»، غير أن روجرز وبيانو قدما لنا مزيجًا غير متوقع بين الجماعانية (الترابط الفردي-المجتمعي) والنزعة الاستهلاكية التي سادت في جزء معتبر من ثقافة العقد السبعيني في القرن الماضي⁴ ثالثًا: من ناحية روجرز خصوصًا، يتن مشروع بوبور ميزات نقل المرافق الخدمية الميكانيكية إلى الجزء الخارجي من البناء -كوسيلة لإخلاء الحيز الداخلي (على عمق حوالي 50 مترًا، الطوابق المفتوحة في بوبور متاحة لشتى الاستخدامات)، ولتفعيل المبنى ككيان موحد (تتردد هنا أصداء نزعة مستقبلية: لتأمل محطات الكهرباء كما تخيلها أنتونيوسانت إيليا Antonio Sant'Elia الذي أثار إعجاب روجرز أن كان الأخير طالبًا). بطريقة ما، تؤدي أنابيب الخدمات المذكورة دور التزيين المعاصر -منحت بوبور خصوصيةً ومعيارًا- فضلًا على أن حركة الناس عبر الميدان الكبير باتجاه الطابق الأرضي وعلى المصاعد المتحركة نحو الأعلى تبعث الحياة في المركز وتربطه بالمدينة. (لعل الصيغة المفضلة للتخيل المعماري لدى مكتب روجرز وشركاه هي «التزيين الجماهيري» المتمثل بشاغلي المباني: في حركتهم، اجتماعاتهم، وهكذا دواليك)⁵

تتكرر كل تلك الابتكارات في تصميمات مكتب روجرز وشركاه. يقدم روجرز في الواقع حافزًا من ثلاثة مناحٍ للتكنولوجيا المتقدمة في بوبور لا يزال معمولًا به حتى اليوم في المنحى الأول، تعمل التقنيات الجديدة على هندسة ضروب جديدة من الفضاء المفتوح، وهي أولوية تؤكد على التزامه بابتكارات العمارة الحديثة. في المنحى الثاني، استعملت معدات هذه التقنيات الجديدة للتزيين، الأمر الذي ينم عن انتباهه لمحفزات التصميم ما بعد الحداثي. في

- بدهيةً للتحميم المركب، تطرح من خلاله أسلونا نموذجيًا وصناعيًا لإنتاج العمارة، وبقةً من الإنشاء العمراني إلى النصيب الشامل (المترجم)



المنزل المزموم، 1968.

المنحى الأخير. وفي مواءمته بين تلك المتطلبات، تمكن مكتب روجرز وشركاه من التعامل مع مصالح متصارعة (الجماعاتي والاستهلاكي، العام والخاص)، وتلك مواءمة يمكن فهمها كتنسوية. بعد مشروع بوبور انفصل روجرز عن بيانو (سلميًا كما حدث في انفصاليه عن فوستر) ثم غرقت عليه مشاريع عدة جاء بعضها من عالم الأعمال. عام 1978، اختارت مؤسسة بحجم لويديز في لندن Lloyd's of London روجرز ليصمم مبنائها الرئيس الخاص بتجارة التأمين. تطلب المخطط المعماري مساحة شاسعة أطلق عليها الغرفة «The Room»، التي يمكن توسيع أو تقليص وظائفها وفق حجم التجارة، فاستجاب روجرز لذلك بأن صمم ردهة مكشوفة بارتفاع المبنى، محاطة بصالات عرض تتصل معًا بواسطة السلالم المتحركة والمصاعد. في هذا المشروع أيضًا، نُقلت الخدمات إلى القسم الخارجي، وبنيت السلالم في أبراج تحتل الزوايا في الخارج، وكان هذا الظهور الأول لهذه الميزة. إلى جانب الردهة المقنطرة، أسبغت أبراج السلالم تلك لمسة قوطية على

تخطيط مدني على مذهب البوب

مظهر البوب في مبنى لويدز، وفي الوقت نفسه؛ دلل الإكساء بالفولاذ على حضور التكنولوجيا المتقدمة رغم افتقاد لويدز للبعد الشعبي الذي ميز بوبور، فحقيقة ظهور مبنى ذي ملامح بوب-قوطية وتكنولوجية متقدمة في مدينة محافظة تُعتبر مفاجأة شكلت استفزازًا للبعض أيضًا أرسى مشروع لويدز اللغة التي عمل مكتب روجرز وشركاه على تطويرها بطرائق مختلفة: غزارة في التزيح، خدمات في الجزء الخارجي كلما كان ذلك ملائمًا، مع سلالم ومصاعد أنشئ معظمها داخل أبراج، وقد أنجز كل هذا بأسلوب قد يجعل من الحيز الداخلي فضاءً مفتوحًا، والحيز الخارجي فضاءً مزينًا قدر الإمكان. لا تُعبر الأجزاء الخارجية في مشاريع روجرز وشركاه عن أجزائه الداخلية بطريقة وظائفية، إنما يسعى مكتبهم لإظهار منطق تصميماتهم بمنهج عقلاني من خلال وضع تراتبية جلية للعناصر المكونة للبناء (يشير پاول إلى أن روجرز تأثر هنا بفكرة لويس كان عن الفضاءات «المُخدّمة» و«الخادِمة»، ما يكشف عن ميوله الحداثية). فعلى سبيل المثال، يستعمل مكتب روجرز وشركاه الألوان بدرجة تفوق معظم المكاتب الأخرى، لكن ذلك ليس بسبب تأثرهم بالبوب بقدر ما هو رغبتهم في إبراز التصميم فهم يطبقون التلوين بصرامة وإتقان بما يعبر عن الأجزاء والخدمات في المشروع عادة. مع أن روجرز، كما أظهر مشروع بوبور في البداية، يبدي تجاوبًا مع الواقع الرأسمالي للثقافة الجماهيرية، لكنّه من جانب آخر يؤمن بضرورة أن تقدم العمارة بنية شكلية تخفف من الفوضى الإلهائية لذلك الواقع

أنجر مشروع لويدز عام 1986 حينما كانت مطالبة المحافظين بما سُمي «سياقية التصميم ما بعد الحداثي» على أشدها، وسرعان ما استدرج روجرز إلى النزاع الذي كان خصمه فيه أحيانًا أمير ويلز⁷. أعاققت هذه المناوشات ربما مشاريع كبرى للمكتب في منطقة لندن خلال الثمانينيات، لكنها عادت إبان الإزدهار في التسعينيات وبداية الألفية. وكان من ضمن هذه الأبنية: المركز



مبنى لويدي في لندن، 1978-86

© Eamonn O'Mahony

الرئيس لتلفزيون القناة الرابعة قرب محطة فيكتوريا (1990-94): 88
وود ستريت Wood Street (1993-99) ولويدز ريجستر *Lloyd's Register*
(1993-200) في قلب لندن المالي The City: بروودويك هاوس Broadwick

نحطط مدني على مذهب الپوب

House في سوهو (1996-2002): ووترسايد Waterside. المقر الرئيس لمارك أند سبنسر Mark & Spencer في بادينغتون باسين Paddington Basin (1999-2004): كيسويك پارك Chiswick Park. حديقة تابعة لشركات كبرى تقع غربي لندن (1999-2010) إضافة إلى مشاريع أخرى قيد الإنجاز. صممت معظم هذه الأبنية بعناية وهندست بذكاء ولكل منها زهوة الخاص: المدخل الجسري والواجهة المقعرة للقناة الرابعة مثلًا، أو السطح العلوي المتعرج لبرودويك هاوس. لكن تفهم هذه المشاريع كتنويرات أكثر منها ابتكارات وفقًا للغة التي أرساها مكتب روجرز وشركاه: كثرة التزييح، إكساء بالفولاذ أو الألمنيوم عند الضرورة، خدمات خارج المبنى وسلاالم داخل أبراج كلما أمكن ذلك. وألوان تعبر عن الوظيفة



المركز الرئيس لتلفزيون القناة الرابعة، لندن، (1990-94)

© Richard Bryant/ Arcaid.co.uk.



باتس سنتر، برينستون، 1982-85

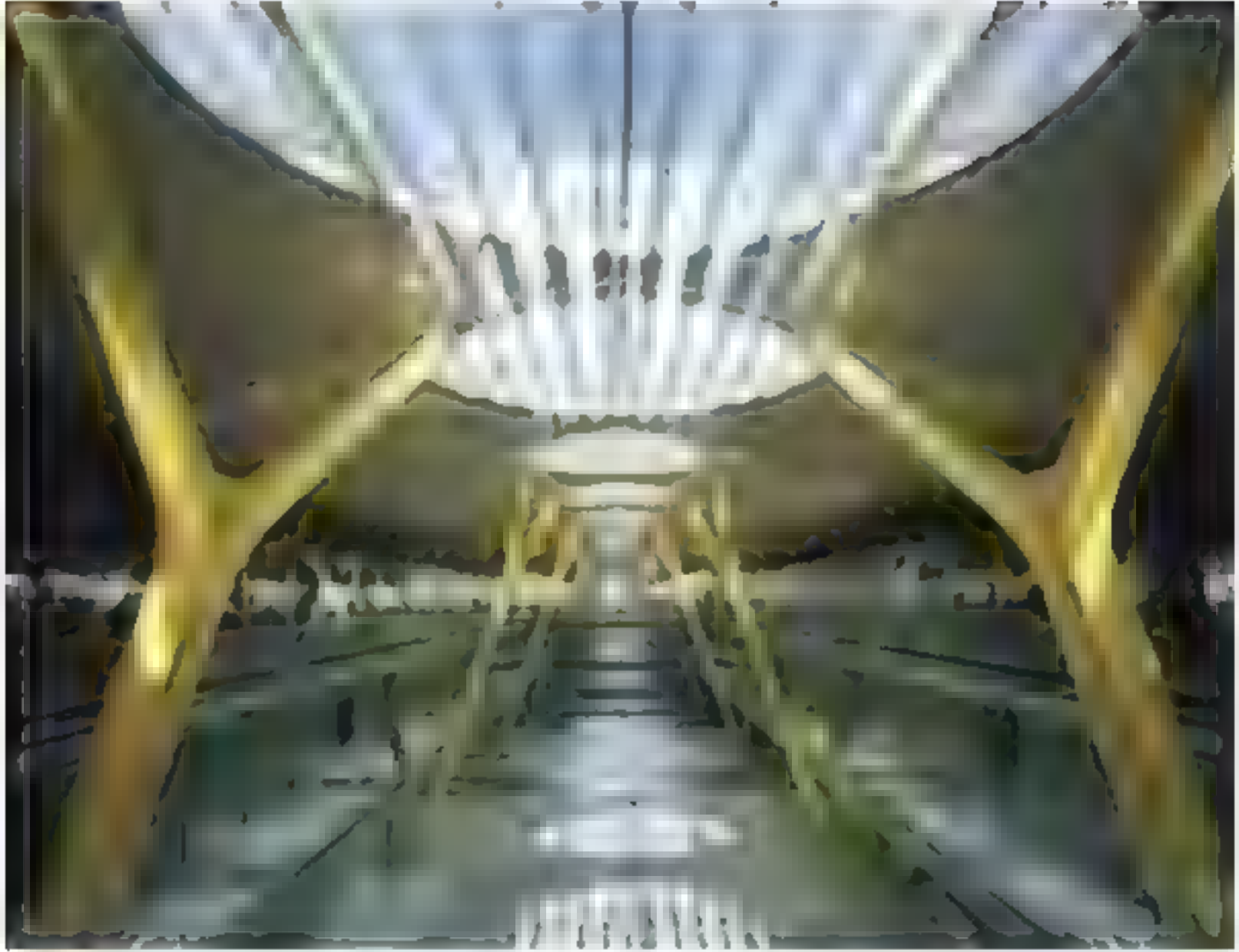
كما كان متوقعًا، كانت الصناعة، قديمها وحديثها، هي المحرك الفعلي للتوجه العقلاني في تصميمات مكتب روجرز وشركاه كما تبين المشاريع التي تلت بوبور. صمم روجرز عام 1979 مركزًا لصالح فليتغارد Fleetguard في كامبر Quimper (غرب فرنسا)، ورغم أنه مخصص للصناعات الثقيلة (صناعة فلاتر المحركات)، بُني فليتغارد من هيكل خفيف: صندوق طويل مُدعم بأعمدة رفيعة تمتد خلال السطح العلوي وتُعلق بكابلات رفيعة؛ مع طلاء الأعمدة والكابلات كلها باللون الأحمر. لقد أضفى هذا المبنى العمودي

تخطيط مدني على مذهب البوب

المركب من قضبان فولاذية، الذي صمم بدعم من بيتر رايس -علامة فارقة أخرى في أعمال مكتب روجرز وشركاه برزت في أوضح صورها في مشروع قبة الألفية *Mellenium Dome* (1996-99)- لكن الأمر ليس محض خصوصية أسلوبية: فكما تتيح أبراج السلالم وجود فضاءات داخلية، كذلك توسع هياكل القضبان الامتداد في الجزء الداخلي. أدى ذلك إلى خلق مرونة وظائفية مناسبة لمشاريع التكنولوجيا المتقدمة مثل مصنع المعالجات الدقيقة في نيويورك (جنوب ويلز) وباستنتر *Pastcenter* قرب برينستون (نيو جيرسي)، اللذين صممهما مكتب روجرز وشركاه أوائل الثمانينيات، وهي أيضًا أسقف كبيرة مدعمة بدعامات فولاذية وموحدة اللون، توفر مساحات كبيرة خالية من الأعمدة. مع ازدياد الإنشاء والتصنيع المسبق خارج الموقع، يمكن بناء أبنية من هذا النوع بشكل سريع واقتصادي. الخفة، المرونة، الاقتصاد، والكفاءة هي مميزات الهندسة المعمارية، لكن شركات كثيرة يسعدها أن تعرف نفسها في إطار هذه المميزات. بعبارة أخرى، ثمة رمزية محردة معمول بها هنا، أسهم فيها زبائن آخرون (تبنى مكتب روجرز وشركاه طراز الأسقف المذكور في مختلف المشاريع الأكاديمية أيضًا كما في مركز الأبحاث التابع لجامعة تايمزفالي Thames Valley (1993-96). في كل تلك الأمثلة المذكورة لعبت التكنولوجيا المتقدمة دورًا كمحرك للتنظيم التضاريسي وكمصدر للسطوة الأيقونية للمبنى. مع اضطلاع مكتب روجرز وشركاه بهذه الأعمال الكبيرة، اجتذبوا مشاريع أخرى أكثر ضخامة شملت مؤسسات النقل، تطوير مناطق أرصفة المواني، وخططًا شاملة كبرى. يندرج في خانة مؤسسات النقل ترمينال Terminal 5 في مطار هيثرو (1996-2005)، ترانسباي تيرمينال Transbay Terminal في سان فرانسيسكو (1998-2010)، ومطار باراخاس Barajas في مدريد (1996-2005). رغم أن المبتكر الأول لهذا النمط من العمارة هو نورمان فوستر -الذي أرسى نمطًا

جديدًا في مشروع مبنى المطار ذي الطابق الواحد في ستانستد Stansted كما سنرى في الفصل التالي- كان لمكتب روجرز وشركاه مساهمته أيضًا، إذ بلغت البنية السقفية التي ابتكرها ذروة ألقها في مباني المطارات هذه. في مطار هيثرو، استخدم مكتب روجرز وشركاه شجرة هائلة من الأعمدة لدعم مطاره الواسع المفتوح، وفي مدريد استعمل الكثير من تلك الأعمدة لدعم الأجنحة الممتدة طولًا في المطار تحت أغطية سقفية ضخمة ملونة بألوان العلم الإسباني الأحمر والأصفر تُرشد تعرجاتها المسافرين على هيئة أمواج. (هذه الأشكال النيو-باروكية موحودة في الطرز المعمارية -كدلالة على المعرفة التقنية المتقدمة وعلى الطراز المعماري- لكن روجرز حصر استخدامها في الأسقف العلوية معظم الأحيان). بعبارة أخرى، صُمم كلا المطارين كبوابات رمزية وعملية بالقدر ذاته، ويشير مايك ديفيس Mike Davies شريك روجرز لفترة طويلة إلى أنه: «على غرار محطات خط السكك الحديدية الكبير في لندن القديمة، يلعب ترمينال 5 دورًا مدنيًا».

يحتل الدور المدني موقعًا مهمًا بالنسبة لمكتب روجرز وشركاه وهو ما سأعائنه في هذا الفصل، لكن يكفي الإشارة الآن إلى أن المكتب يزعم وجود دور مدني في مشاريع مناطق الموانئ والخطط الشاملة الكبرى. على مدى سنوات، أنتج مكتبهم مخططات لأجزاء من فلورنسا (مسقط رأس روجرز)، برلين، باريس، لشبونة، شنغهاي، سينغافورة، وشرق مانشيستر إضافة إلى أجزاء من مدن أخرى. لكن قسمًا كبيرًا من هذا التخطيط ركّز على لندن ومحيطها مثل باترنوستر سكوير Paternoster Square (الذي ساعد الأمير في إطلاقه)، غرينويش بيننسولا Greenwich Peninsula، بانكسايد Bankside، ويمبلي Wembley، ولور لي فالي Lower Lea Valley (تضمن ذلك مخططًا شاملًا للأولمبياد)، وينطبق ذلك على مشاريع أرصفة الموانئ: أرصفة رويال ألبرت Royal Albert، أرصفة سيلفرتاون



مطار باراخاس، مدريد 1996-2005

© Amparo Garrido

Silvertown وكونفوز وارف Wharf Convoys. لم تكن جميع مقترحات مكتب روجرز وشركاه المخصصة للمجال العام وفقاً للمخطط المرسوم، فقد فرض مخططهم ملحق المكتبة الوطنية (1982) لغته الخاصة الجديدة - التي تجمع بين بوبور ولويدز - على برنامج معماري وموقع غير ملائمين لها. لكن هذه اللغة ألهمت مشاريع أخرى مثل تطوير كوين ستريت Coin Street (1979-83) الذي اقترح ربط محطة واترلو بالمدينة من خلال ممر مُقنطر مرفوع وجسر للمشاة عبر نهر التايمز (مركب من طوافات عائمة تدعم وسائل الراحة والرفاهية)، ومشروع «لندن كما يمكن أن تكون» (1986) الذي طالب بإقامة حديقة طويلة تمتد على طول الإيمبانكمينت Embankment، إضافة إلى طريق جديد من محطة واترلو عبر النهر وصولاً

إلى ترافالغار سكوير Trafalgar Square. هذا النمط من إرادة التخطيط أهمل غالبًا إرادة القدرة، غير أنه مطلوب اليوم رغم ذلك خاصة مع تداعي البنية التحتية الصناعية للحواضر الحديثة وكارثة التغير المناخي التي تخيم على الأجواء في المدن (درس المكتب هاتين المعضلتين لفترة طويلة)، ولا شك أن مدناً أمريكية تخلفت عن الركب بالنتيجة (حتى على مستوى المباني المفردة، ظهرت أكثر التصميمات ابتكارية مؤخرًا في مدن أصغر مثل سياتل وسينسيناتي). في أغلب الأحيان، قاد الالتزام بالتخطيط روجرز إلى حلبة السياسة: رشح نفسه للانتخابات العامة عن حزب العمال عام 1992، ثم عُيِّن رئيسًا لفريق العمل المدني بعد فوز توني بليير في انتخابات 1997، وقد أشار على عُمدٍ محبين للتصميم مثل عمدة برشلونة (باسكال ماراجال 1982-97) وعمدة لندن (كين ليفينغستون 2000-08) في أثناء إجراء التغييرات المعمارية في مدينتيه

بطبيعة الحال، المشاريع المقترحة شيء والمشاريع المنقذة شيء آخر، ونجد بالنتيجة أن المباني الشعبية الرئيسة التي صممها مكتب روجرز وشركاه تظهر غالبًا في الأرياف القصية. نفذ المكتب بضعة مشاريع أخرى تمثلت في المحاكم، ومنها المحكمة الأوروبية لحقوق الإنسان في ستراسبورغ (1989-95)، التي تتكون من قاعتين مستديرتين ألحق بهما قسمان خلفيان للمكاتب والقاعات على امتداد نهر إيل، ومحاكم بوردو (1992-98)؛ سقف مُزجج مع مظلة متعرجة يقبع تحتها سبع قاعات محكمة صُممت، بطريقة مُهمّة، على شاكلة قوارير الببذ (وعلى غير عادة مكتب روجرز وشركاه، كُسيت بخشب الأرز، ما يؤكد على وجود ارتباط قوي (قارورة الببذ والخشب)، مع أجزاء علوية تخترق السطح العلوي. على غرار المكاتب الشهيرة الأخرى، لا ريب أن مكتب روجرز وشركاه قد استفاد من زخم الدعوة إلى استغلال الهندسة المعمارية في تطوير نماذج مؤسسية من أجل «أوروبا

نحطيط مدنى على مذهب البوب

الجديدة» عقب العام 1989 (ما أعنيه هنا، التخيل المبكر والمتفائل لأوروبا، وليس أوروبا المنقسمة والمثقلة بالديون منذ الانهيار المالي عام 2008)؛ وهو برنامج معماري شاركت فيه المدن والأقاليم بحماسة. في هذا السياق، وقع روجرز تحت إغراء مُماثلة ملتبسة بين الشفافية المعمارية والشفافية السياسية (وكذا فوستروبيانو بدرجة أكبر). وعليه، فالغرض من كل الزجاج في مبنى محاكم بوردو هو الإشارة إلى «إمكانية الاطلاع على النظام القضائي الفرنسي» (284)، وبالمثل: فإن مبنى الجمعية الوطنية في ويلز (1999-2005) على كارديف باي، مع سقفه المزجج تحت سطح علوي متموج «يسعى إلى تجسيد القيم الديمقراطية في الانفتاح والمشاركة» (319) علاوة على ذلك، فإن تلك الأبنية التي تستوعب الجمهور -مخروطان متعرجان يخترقان السقف العلوي كما في محاكم بوردو- تستحضر بسهولة باللغة صورًا أخرى ذات صلة: مراكب شراعية، أبراج كنائس، وقمعات سحرية (حسب تعريف هاري پوتر).

تطرح قوارير الببذ في بوردو وسواري الأشرعة في كارديف سؤالاً مهمًا في العمارة المعاصرة. ما العلاقة بين دورها المدني وسطوتها الأيقونية؟ يُطلب من الأبنية الأيقونية اليوم أن تلعب دورًا في العالم المدني، ويتبدى ذلك أحيانًا في إزاحة ما تبقى من هذا العالم، وكأن الترويج التصويري هو كل ما يمكن أن يتوقعه المواطنون من السياسيين والمصممين اليوم. ظهر الثالث روجرز، فوستر، بيانوفى مرحلة زمنية تفصل بين التجريد المهندس للعمارة المعاصرة والتاريخانية التزيينية للعمارة ما بعد الحداثية. صقل المصممون الثلاثة الاتجاه الأول وضربوا صفحًا عن الثاني بطرق مختلفة، وسعوا جاهدين في معظم الأحوال إلى تجنب الأيقنة النحتية لمعاصريهم أمثال فرانك غيري وسانتياغو كالاترافا كما هو الحال مع هؤلاء المعماريين المذكورين. طُلب من مكتب روجرز وشركاه تمييز عملاتهم عن سواهم

بشكل واضح. فعلى سبيل المثال: كُلف المكتب بتصميم جسر لمدينة غلاسكو ليكون «أيقونة للمدينة»: رمزيةً تفصح عن رغبتها بالانسلاخ عن المركز الصناعي القديم والانتقال إلى «عاصمة ثقافية وتجارية أوروبية» (354) يستحضر المخطط، وهو عبارة عن ممشى متنزّه منحدر يلتوي بشدة على المدى الأفقي لنهر كلايد، صوراً مثل الجراح، الزعنفة، وشبكة الصيد في تركيبة واحدة وهنا في الحقيقة، أصبح طرار بناء قديم مخصص للعمل والوظيفة رمزاً باهراً مخصصاً للتسلية وتجزية الوقت أعلن عن المشروع في 2003، لكنه أهمل حتى كجسر بعد ثلاثة أعوام.

يمكن لمثل هذه الرمزيات المجردة أن تكون فعالة لكن يمكن أن تكون أيضاً شكلاً من المبالغة والتكلف. فقد عُدلت قبة الألفية لتكون على شكل بالون هائل الحجم، مع قصبانها الاثني عشر التي يبلغ طول الواحد منها 100 م (الرقم اثنا عشر يعكس التوقيت بالساعات، الأشهر، وكوكبات النجوم ذات الأشكال المحددة)، ويخبرنا عنها مايك ديفيس قائلاً: «كان الملهم الأساسي للقبة السماء الرحبة: الكون الذي يخيم على كل ما يجري تحته» (298). بقي مكتب روجرز وشركاه فخوراً بهذا البناء، ولا يلام المكتب بالطبع على مشكلات المشروع المالية ومكوناته الفوضوية (من عروض مقصف «تحرية الألفية» المتنوع الأطعمة إلى موقعه الحالي كمجمع ترفيهي حمل اسم O2)، لكن الصلة الكونية كانت أمراً مبالغاً فيه بينما يرى معظم الناس القبة 'كفيل أبيض'. قدم مكتب روجرز وشركاه مساهمتهم في موقع مركز التجارة العالمي بصورة حيوان مختلف. برج من بين أربعة أبراج مُقترحة (عُهد بالأبراج الأخرى لـ David Childs، فوستر، وفوميهيكو مكي Fumihiko Maki)، وفيه يرسل المكتب جملة رسائل مختلطة من خلال واجهة من الزجاج تمتد إلى ما بعد الأسطح العلوية، إضافة إلى دعائم فولاذية متقاطعة تدعم البرج في حالة انهيار الأعمدة عند تعرض



مبنى معاكم بوردو، 1992-98

© Christian Richters.

البرج للهجوم. من ناحية، يعرض مكتب روجرز وشركاه دلالة على حضور الشفافية، وحتى الروحانية، ما يمثل استجابة للخطاب المتناقض الذي جمع بين الحرية الأمريكية والمأتم المقيم، الذي ألقى بظله على النقاشات حول المنطقة صفر منذ الحادي عشر من أيلول/سبتمبر. ومن ناحية أخرى، يقدم المكتب صورة تعكس الأمن، وحتى الدفاع المدرع في مواجهة العالم الذي كان حاضراً بقوة في نقاشات ما بعد الحادي عشر من أيلول/سبتمبر. يأتي التناقض من الموقع نفسه وفق الخطة الشاملة التي تجمع مباني المكاتب مع موقع العبور، محلات تجارة التجزئة، مراكز ثقافية مبتدلة، ونصب تذكاري ضخمة. ماذا يعني هذا العالم المدني المزيف من وجهة نظر المصممين؟



مبنى برلمان ويلز، كارديف، 2005-1999
© Richard Bryant /Arcaid.co.uk.



قبة الألفية، Millennium Dome، لندن، 1996-99

© Grant Smith / View.

في معظم الحالات، عمل المكتب بشكل جاد على مسألة العمارة المدنية في العصر الاستهلاكي، وكانت ردود أفعالهم مدروسة جيدًا: فلم يزد مستوى التلاعب والمعالجة، على مستوى الصورة، عما أنجز في قوارير محاكم بورديو وأبراج كارديف. لكن التناقضات التي برزت في مشروع بوبور عاودت إلى الظهور هنا، فقد اعترف روجرز بالثقافة الجماهيرية لمجتمعنا وفقًا لمعالم البوب والتكنولوجيا المتقدمة في هندسته المعمارية (بمعنى ما: ألف المكتب بين الأصول البانامية والفينتورية للبوب كما بحثنا في الفصل الأول)، ويصر في الوقت نفسه على الفحوى الإنساني للمدينة باعتبارها «مكانًا للاجتماع». يمكن أن تكون عقلانية تصميمات مكتب روجرز وشركاه صارمة، لكن

المكتب اشتهر في الوقت نفسه بمناخه الاجتماعي الودي (بني وفق هيكلية غير ربحية، حددت معاشات كبار الشركاء فيه حسب ما يتقاضاه موظفو المكتب الأصغر سنًا، نشيط في الأعمال الخيرية، إضافة إلى أن مقهى الريفير River Cafe الذي تديره روث روجرز، بدأ كمقصف للمكتب). في الختام، يطوّر المكتب أعمالاً كبرى، ويدعم في الوقت نفسه، على نحو لائق، استدامة العمارة وإحياء المدن. يتقن المكتب أيضًا التعامل بشكل جيد مع تناقضات من هذا القبيل، لكن هل يُعتبر ذلك نقطة قوة؟ أم تحقيقًا لتسوية؟ أم كليهما؟ أن تُصمم فضاء عامًا لا يعني بطبيعة الحال أنك تعمل للمصلحة العامة، وأن تُقدم مبنى أيقونيًا لا يعني أنك تؤدي دورًا مدنيًا. لا شك أن للخلافات مع الأمير حول قبة الألفية ومطار هيثرو وسواها هي الأكثر دلالة ربما في هذا الصدد؛ إنها تكشف عن مجتمع أكثر عدائية مما يقربه مكتب روجرز وشركاه.

هوامش الفصل الثاني

- 1 Kenneth Powell, *Richard Rogers: Architecture of the Future* (Basel: Birkhäuser, 2006): 241.
- 2 كل الإحالات الأخرى في هذا النص تعود لهذا الكتاب.
- 3 لسوء الحظ، كذا يمكن أن يقول براغماتي (على عجلة ربما) بالنسبة لأي ممارسة ناجحة في الحقبة النيولبرالية: يكمن الاحتبار فيما يمكن للمرء أن ينجره في ظل هذه الظروف.
3. Reyner Banham, "A Clip-On Architecture," *Design Quarterly* 63(1965): 30.
- 4 Reyner Banham, *Megastructure. Urban Futures of the Recent Past* (London: Thames & Hudson, 1976): 17.
- 5 وُلد روجرز في فلورنسا لأبوين أبحلو-إيطاليين عادرا إنحلترا قبيل الحرب العالمية الثانية، وكان ابن عمه الأكبر إرنستوروجرز (1909-69) معماريًا إيطاليًا مشهورًا.

نحطّط مدني على مذهب البوب

6. Siegfried Kracauer, "The Mass Ornament," in *The Mass Ornament*, ed. and transl. Thomas Y. Levin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995).

7 تلك المشاركة لا تنعارض مع المشهد، وهي احتمال سأعرض له في الفصل العاشر في آخر المستجدات، تدخّل الأمير تشارلز عام 2010 لكبح تطوير تشيلسي باراكس *Chelsea Barracks* في بلغرافيا Belgravia الذي عهدت به العائلة القطرية المالكة إلى مكتب روجرز وشركاه (نضمن مخطط المشروع 548 شقة سكنية). بصفها بثمان معقول وتنوّع على أربع عشر ساية من الرجاء والمولاذ) ثمّ ذلك في ظلّ ازدراء تام لمسار الحطة (حظي التصميم بدعم من مسؤولي المجلس).

3

قصور كريستالية

هل من معماريٍ مُعاصر ترك بصمةً على مناظر المدن بقدر ما فعل نورمان فوستر؟ لا أحد ربما منذ كريستوفرين Christopher Wren الذي ترك أثرًا مشهديًا عظيمًا في أفق لندن، بدءًا من برج سويس ري Swiss Re في مركز المدينة المالي (The City) وحتى قوس ستاد ويمبلي Wembley Stadium إلى الجهة الشمالية منها. تميّز فوستر، المولود عام 1935 بالجسارة والإقدام، وقد شدّد في التقارير الخاصة بأبنيته على صفات من قبيل «الأول» و«الأضخم» وأفعال من مثل «يعيد اختراع» و«يعيد تعريف»¹. علاوة على ذلك، أضحى فوستر، على شاكلة زملائه من أمثال ريتشارد روجرز وريتزو بيانو موضوع العديد من الكتب الكبيرة المنشورة حديثًا، التي تتجاوز فيما يبدو تلك المجلدات الضخمة التي تناولت نظراءه البارزين أمثال فرانك غيري وريم كولهاس اللذين تُعتبر مكاتبيهما الهائلة صغيرةً بالمقارنة مع مكتبه.

يضم مكتب «فوستر وشركاه» حوالي 1000 موظف موزعين على ما يقارب اثنين وعشرين مكتبًا، مع سجلٍ حافل بالأعمال التي أنجز معظمها: سبعة بنوك، تسعة جسور، ثمانية تصميمات مدنية (مثل مشروع تغيير ساحة ترافالغار)، عشرات مراكز للمؤتمرات، ثمانٍ وثلاثون صالة فنون،

ثمانٍ وعشرون مبنىً للتعليم والصحة، عشرة أبنية حكومية، أربعة عشر للمشاريع الصناعية، اثنا عشر لتجارة التجزئة، خمسة وثلاثون للرياضة والترفيه، ثلاثون مسكنًا، تسعة وثلاثون خطة شاملة (بدءًا من المعارض وحتى مدنٍ بأكملها)، ستة عشر تطويرًا متعدد الاستخدام، خمسة وستون مكتبًا (مثل هيرست تاور Hearst Tower في مناهتن 2000-06)، ثمانٍ وعشرون نموذجًا لمنتجات ومفروشات، تسعة مجمعات أبحاث، وأربع وعشرون منظومة مواصلات (يخوت خاصة، محطات قطار، محطات مترو، ومطارات)، وتزايد هذه الأرقام كل عام² على غرار بعض عملائه، يعمل مكتب فوستر وشركاه على المستوى الدولي أيضًا، ولا ريب أنَّ العديد من الشركات الكبرى والحكومات تعمل على مستوى أقلَّ شأنًا منه³. بالنسبة لمختلف أعماله على مدى الخمسين عامًا المنصرمة، حافظ المكتب على أسلوب متماسك في معظمه من حيث الطراز، ومتسق من حيث الطبيعة. إن تصميماته، المتقدمة تكنولوجيًا، والتوسعية مكانيًا، والمصقولة شكليًا، هي عقلانية من الناحية التجريدية وتبلغ درجة الموضوعية المعتدلة، لكنها مع ذلك مميزة وبسهل نسبيًا التعرف عليها، ورغم ذلك، فقد خلق فوستر، إلى جانب روجرز وبيانو، طرازًا عالميًا. لا غرو في أن تسعى الشركات والقادة السياسيون نحو هذا المكتب ذي الأسلوب الفني؛ ثمة انعكاس لصورة الذات؛ ذات تكنوقراطية ومبدعة في آن، فهذا يلائم العميل والشركة على حدٍ سواء.

يقدم «مكتب فوستر» عمارة جسورة إلى حد بعيد، مع سطوح خارجية لامعة مصنوعة من المعدن والزجاج غالبًا، فضاءات مضاءة مفتوحة وكبيرة المساحة، وملامح مصقولة وأنيقة يمكن أن تستخدم كلوغو إعلامي للشركة أو للولاية. وبالمحصلة، انجذبت شركات التكنولوجيا المتقدمة والتصميم المتقدم إلى هذا النوع من العمل المعماري: تتضمن المشاريع الجديدة



سويس ري، لندن (1997-2004)

المقر الأوروبي الرئيس للفنون الإلكترونية Electronic Arts في تشيرتسي Chertsey (جنوب شرق إنجلترا) الذي يصمم ألعابًا للكمبيوتر، ومجمعًا في ووكينغ Woking (في الجنوب الشرقي أيضًا) لصالح ماك لارين تكنولوجي الذي يطور سيارات سباق الفورميولا 1. يتميز البناءان بواجهات زجاجية

تعلق منحنياتها الأنيقة في الذهن. من المثبت أن «مكتب فوستر» قادر على تصميم أبنية عملية ومحبة للأجهزة الإعلامية معًا؛ حيث استخدمت شركة رينو مركزها في سويندون Swindon (جنوب شرق، 1980-80) كخلفية لإعلاناتها التجارية في المملكة المتحدة، كما تبنت الفايينشال تايمز المقر الرئيس لكوميرز Commerzbank في فرانكفورت (1991-98)، وهو عبارة عن إسفين شاهق أبيض ورمادي، كرمز لها في المدينة.

في هذا النوع من العمل المعماري بصفته علامة تجارية، اعتمد مصممون آخرون من المشاهير على أشكال تمييزية تجعل منها علامة تجارية أيضًا؛ لإظهار الأبنية بشكل بارز متميز عن محيطها الكئيب، استخدم غيري منحنيات باروكية جديدة، وكولهااس انثناءات تكعيبية، وزها حديد مُتجهات مستقبلية^{*}. بالمقارنة، يفضل مكتب فوستر العمل وفق قواعد هندسية مقيدة نسبيًا، وإن كان المطاران الضخمان اللذان صمهما المكتب في الصين ممتدين على رقعة واسعة، فهما أكثر من مجرد سهمين يصلان بين موقعين بشكل مباشر كما يبدو على المخطط. يُنظر إلى كلٍّ من هذين المبنيين ككلٍّ متكامل أو بنية محددة المعالم، لأن هذه البساطة في التصوير تركز عمليًا على توضيح البرنامج المعماري، حيث ينتقل المرء من سيارة الأجرة أو القطار عبر نقاط التفتيش إلى الطائرة فيما يبدو تتاليًا طبيعيًا للحركة. حتى عندما يوظف مكتب فوستر تكوينات خارجة عن المألوف كالتي تظهر بأشكال بيضاوية أو إهليلجية أحيانًا مثل كوز صنوبر سيتي هول City Hall في لندن (1998-2002)، أو شرنقة سيج موزيك سنتر Sage Music Centre في غيتسهيد Gateshead (1997-2004)، فهي من الغرابة بحيث يمكن

(*) المتجه Vector السهم المتجه من جهة إلى أخرى في الرياضيات يتحدد المتجه بثلاثة عناصر المقدار (كمية قياسية تتمثل بطول المتجه)، الاتجاه (يمكن تحديده في فضاء ثلاثي الأبعاد)، نقطة التأثير (النقطة التي ينطلق منها المتجه) المثال الأوضح للمتجه هو القوة الميكانيكية مقدار واتجاه في فضاء ثلاثي الأبعاد (المترجم)



كوميرز بنك، المقر الرئيسي، فرانكفورت، 1991-98

تميزها، ومع ذلك، لا يمكننا القول بدقة فيما إذا كان سويس ري (1997-2004) مثالاً قطعة من الخيار المخلل، رصاصة، أم سيفاراً (فرويدياً). هذه الرمزية المجردة هي أقل وضوحاً من الصورة رديئة المستوى للعمارة ما بعد الحداثية لكنها مع ذلك أكثر إفصاحاً من الذالات السيميائية للتصميم التهديمي (حسب بيتر أيزنمان Peter Eisenman على سبيل المثال). المؤكّد

فما يخص هذا التجريد المهم هو أنه يفصح عن إيمان عميق بالتكنولوجيا المتقدمة والتجارة الدولية على حد سواء في الختام، فإن هذا المشروع المزدوج الغرض، التجريدي والمهم في أعماله أيضًا، تناسبه رمزية أبنية كهذه وتعظم من شأنه.



سيتي هول، لندن 1998-2002

لا ريب أن مكتب فوستريدي اندفاعًا شديدًا نحو التخطيط المتحضر، وهذا ما ترغب أي شركة أو حكومة أن تنسبه لنفسها. يشدد المكتب على أنظمة حساسة من الباحية الإيكولوجية بقدر ما يشدد على التصميمات المتقدمة تكنولوجياً، ورغبتهم في أن تُعتبر أعمال المكتب نظيفة وصديقة للبيئة جليّة لا مرأى فيها، وبغض النظر عن الفوائد الحقيقية لذلك، فإن له تأثيرًا جيدًا على مستوى العلاقات العامة مع المهتمين بهذا الجانب. ما

يجعل كثافة الزجاج، وهو منحنى نمطي في تصميمات مكتب فوستر (ليس صديقًا للبيئة بدرجة كبيرة)، أكثر جاذبية هو ما توحى به من شفافية تُلائم الأعمال السياسية والإدارية للزبون، لكن كما أشرنا، قد تبدو هذه الأعمال مُهمة للغاية رغم ذلك (كذا حال مخطط القبة الزجاجية الناتئة والمركبة على سطح المراقبة في مشروع تجديد الرايخستاغ في برلين (1992-99): يستند هذا إلى اعتقاد بناء مفاده أنه يمكن للمواطنين الألمان إلقاء نظرة خاطفة على ممثلهم من علي، كما لو أن ذلك ينبئ السياسيين إلى مسؤولية المحاسبة أمام الشعب). فيما يتعلق بنزعتهم الصورية، يتبين من الرسوم الأولية لمكتب فوستر مقدرتهم على توفير طيف واسع من الخدمات في أي موقع وعلى أي مستوى. المصطلح الرئيس بالنسبة لمدير المكتب هو «الاندماج»، بمعنى: القدرة إنتاج تصميم شامل بدءًا من قبضة باب أنيقة وحتى المبنى الشاهق، من مسكن خاص لأحد جامعي التحف اليابانيين وحتى جسر هائل جنوب غرب فرنسا. يقول فوستر، «التصميم بالنسبة لي هو الشمول الكلي» (6)، وعلينا أن نأخذ كلماته بحذافيرها لأن أسلوبه في العمل يشمل حقولًا بأكملها: العمارة، الهندسة، العمران، تصميم المناظر الطبيعية، نمذجة المنتج، أبحاث المواد⁴.

في الوقت نفسه، لا يرغب مكتب فوستر أن يُستبعد كشركة كبرى تُملئ عليها القرارات من قبل مجلس الإدارة، أو كتكنوقراطي تعتمد قراراته على أنظمة الكمبيوتر، وعليه؛ يدلل تمثيل المكتب على المهارة الفنية لفوستر «الإنسان» يُنشر كل مشروع تقريبًا ومعه مخطط أولي أو اثنان بخط يده للإيحاء بأن هذا المخطط هو التصور الأصلي لكل مشروع. (إبه لتحريف مضحك: في حين لم يعد الكثير من الفنانين يتوصلون بالطبيعة كمصدر ملهم للرسم، لا يزال كثير من المعمارين يصرون عليها. لقد استغلوا الأسطورة القديمة عن الفنان بصفته صانع صورة رؤيويًا؛ وتلك أسطورة



الرايخستاغ، المقر الجديد للبرلمان الألماني.

تعويضية تواصل الانتشار وتحظى برواج كبير رغم المثابرة على كشف ماهيتها سواء في الفن ما بعد الحداثي أو نظرية ما بعد البنيوية). يرسخ فوستر فوق ذلك منطقيًا للتطوير المستقل وهذا أمر مقترن بالعمل الفني أكثر مما يقترن بالإنتاج المعماري. ومما كتبه «هناك مجموعة من الثيمات والاعتبارات... وجهت عملنا دائمًا على مدار السنين»، وكأنه يعتق نفسه من السياق والزبون معًا للحظات، ثم يمضي ليرسم نموذجًا «لتجديد» الحيز الداخلي لأنماط عمرانية (6).

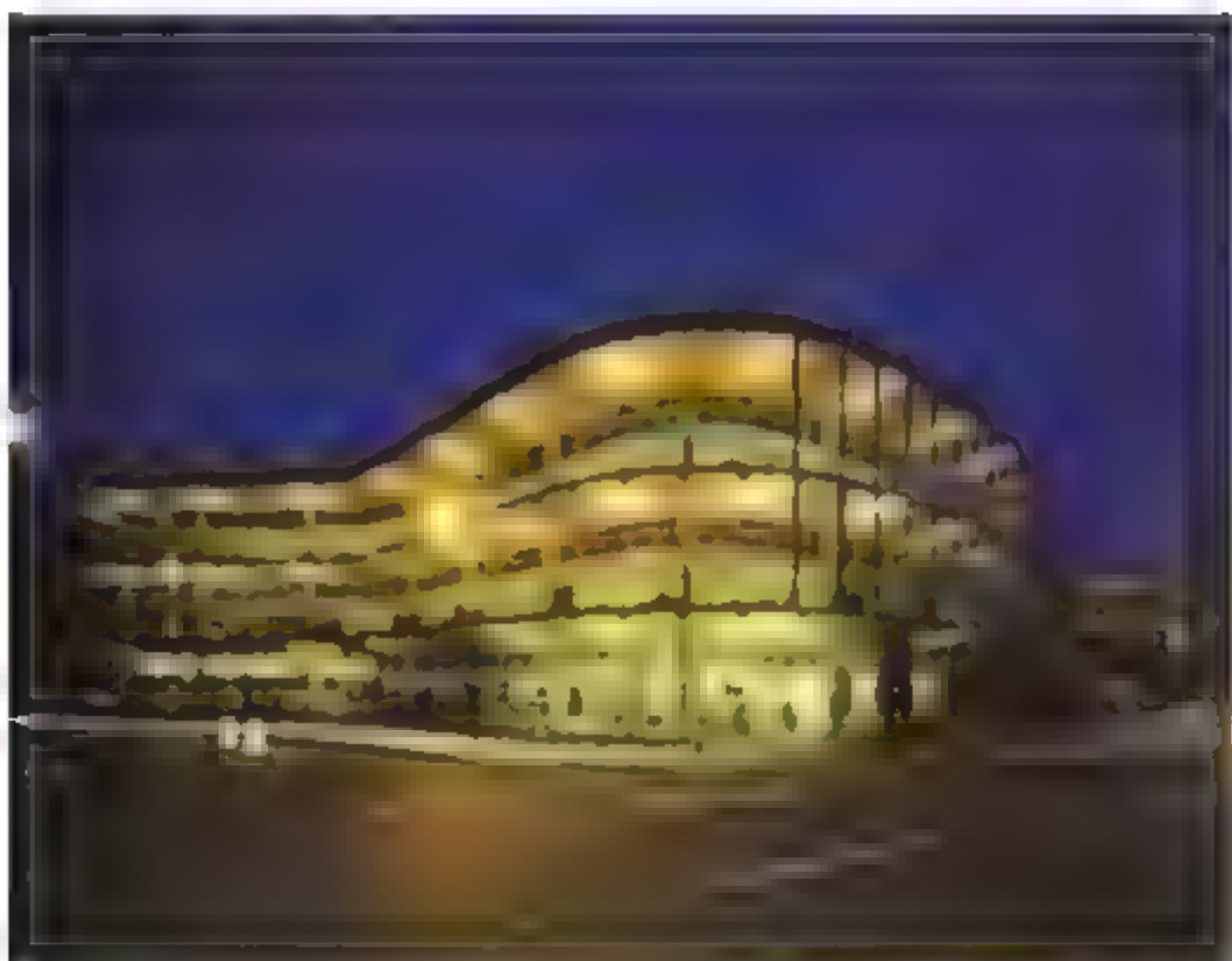
حقق المكتب إنجازَه الأكبر قبل أربعين عامًا: المقر الرئيس لشركة التأمين ويليس فابر ودوماس Willis Faber & Dumas (1970-75)، واعتبر استثناءً لا يمكن تعديله أو تغييره «مستوى أول Grade One» في مدينة إيسوتش Ipswich. في المبنى ثلاثة انحدارات لسلالم متحركة تنطلق من الطابق الأرضي عبر مساحة كبيرة مفتوحة لتصل إلى مطعم وحديقة على السطح العلوي مع وجود جميع المرافق (بما فيها المسبح). والغرض هو دمقرطة مكان العمل. لكن الأمانة المميزة للمبنى تتمثل في جداره البديع المركب من الزجاج الداكن الذي يعكس الضوء نهارًا ويشفّ مساءً، والذي يلتوي مع مسار الشارع: هذا الاهتمام المبكر بالتأثيرات الباهرة استمر حتى الوقت الحالي، ولعل الباهر، بالنسبة لمكتب فوستر وللعديد من النقاد المعماريين دون ريب، تعويض جيد بما فيه الكفاية عن الديمقراطية (كما رأينا في فصول سابقة، كانت هذه نزعة منذ عهد الفينتوريين وغيري، ولها حضور قوي في أعمال روجرز أيضًا).

وفقًا لفوستر، ويليس فابر «أعادت اختراع» بناء المكاتب، ويعتبر أن بنك هونغ كونغ وشنغهاي (1979-86)، كوميرز بنك، وسويس ري سلسلة تطورات متعاقبة لهذا الطراز على مستوى البناء الشاهق. في هذه الأبنية،

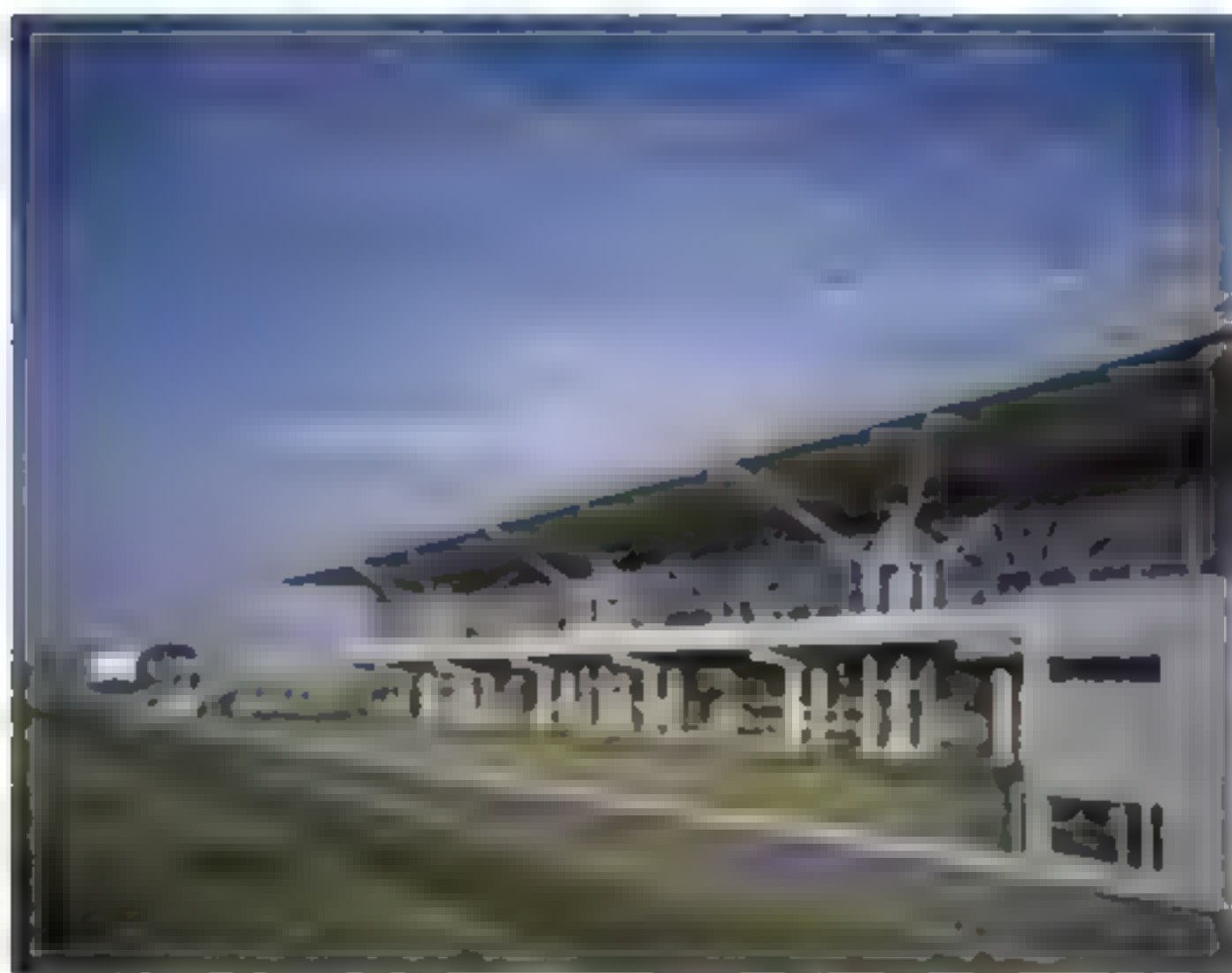
دُفعت أنظمة الخدمات والحركة إلى المحيط الخارجي (كما هو الحال مع روجرز) بحيث تبقى طوابق المكاتب مفتوحة نسبيًا، ويصبح ممكنًا بناء مدخل مفتوح السطح مقلّم بنباتات خضراء. وقد قيل لنا: «ما كان مرةً عملاً رائدًا غير مسبوق، أصبح عاديًا ومقبولاً» (92) الجزء الثاني من القول صحيح بكل تأكيد: تلك المداخل الواسعة المشجرة أصبحت أماكن مألوفة لكنها لا تبدو «حدائق مُعلقة» شعبية بقدر ما تعكس سطوة الشركات الكبرى.

تنتقل «إعادة الاختراع» من طراز عمراني لآخر. حيث يمثل تصميم مبكر: مركز سترزبوري للفنون البصرية Sainsbury Centre for Visual Arts (1974-78) في نورثس Norwich، «مساحة مفردة موحّدة»، وهو تصميم «ستعاد دراسته» في مراكز ثقافية أخرى. (7) تحلت رؤية فوستر لهذا «المكان» في أبلغ تعبيراتها في ثلاثة مطارات: ستانستيد Stansted (1981-91)، هونغ كونغ (1992-98)، وبكين (2003-07). كل هذه المطارات مساحات كبيرة مفتوحة، صممت بوضوح على مستوى رئيسي واحد، تُرشّد قنطرتها ذات الطراز المميز للمسافرين بسرعة إلى الطائرات، ويؤكد فوستر أن هذا النمط اختير لمطارات كثيرة حول العالم مذاك.

(للمصادفة، يشكل مطار بكين مقياسًا لمقدرة المكتب التقنية إذ يمتد على مساحة تفوق المليون متر مربع، ويسير حوالي 50 مليون مسافر في السنة، وقد اكتمل في الوقت المناسب لأولومبياد 2008). يكتب فوستر: «في مطار ستانستيد، أخذنا التصور المتعارف عليه للمطار وقلبناه رأسًا على عقب حرفيًا» (7). المقصود هنا؛ وضع أنظمة الخدمات تحت الأرض حيث يجد المسافر سكة القطار أيضًا، وليس في المساحة العلوية حيث تُرك السطح حرًا على شكل مظلة خفيفة؛ تطبيق آخر بتوقيع المكتب ليس مقصودًا على نمط عمراني واحد.



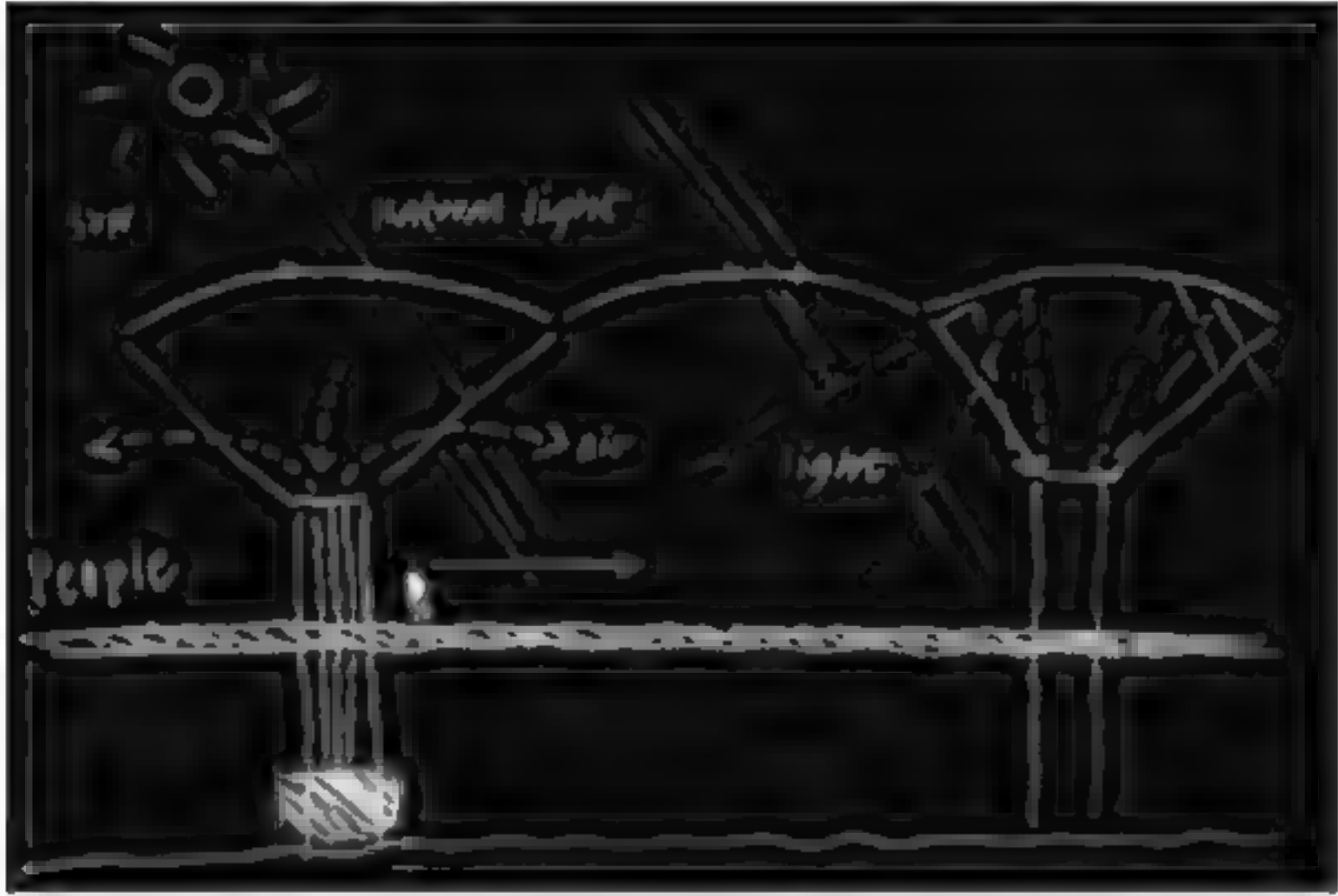
ويليس فابروودوماس، المقر الرئيسي، إيسونش 75-1970



مطار ستانميد 91-1981

في الحقيقة، تمتلئ تصميمات مكتب فوستر بالمساحات الموحدة والأسقف الخفيفة (أغلبها من الزجاج). في تجديد الأبنية التاريخية، وهو تخصص آخر في أعمال المكتب، تُستخدم تلك التصميمات لتغليف المبنى التاريخي القائم كما هو الحال مع الرايخستاغ، القاعة الكبرى في المتحف البريطاني (1994-2000)، إضافة إلى فناء كبير آخر في مؤسسة سميثسونيان Smithsonian Institution في ولاية واشنطن (2004-07). تقوم الاستراتيجية الرئيسة لهذه التصميمات على ترميم معالم مختارة من المبنى الأصلي، إضافة أنظمة للحركة ووسائل الراحة، ثم تغطية المبنى كله بقمّة زجاجية.

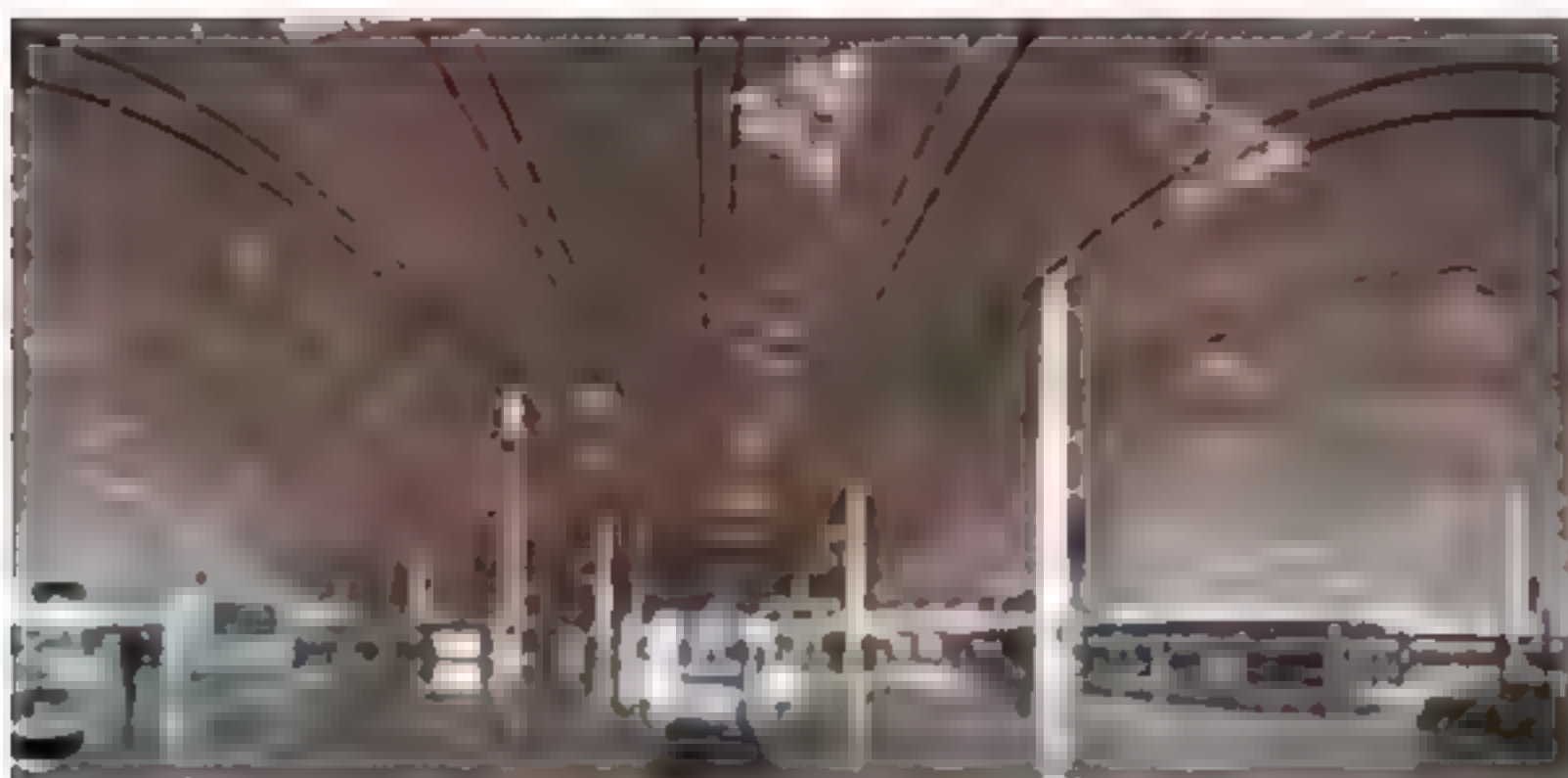
يحتاجُ فوستر: «يمكن للعمارة الجديدة من خلال ذلك أن تشكل حافزاً لبعث الحياة من جديد في المباني القديمة» على حد زعمه، وأن «القاعة الكبرى هي ضرب جديد من الفضاء المدني -حيث ثقافي- يضم نماذج مُبتكرة للمنفعة الاجتماعية لم يُعرف لها مثيل في هذا المتحف أو سواه حتى الآن» (12,14). لكن ما هو نوع المنفعة الاجتماعية المرجوة هنا؟ فيما يخص عملية الإحياء من ألفتها إلى يائها، حقيقةً كانت أم ظاهريّة، عومل المبنى الأصلي في كلتا الحالتين كموضوعٍ متحفٍ: حيث وُضع، حرفيّاً، أسفل الزجاج ليكون أشبه بقطعة فنية تمّ تلميعها وصقلها. في هذا الجمع بين المبنى التاريخي والإغواء المعاصر جنوح ربما نحو الإثارة المشهدية: يصبح الاجتماع السياسي بمثابة عرض رياضي في الرايخستاغ، ويتحول متحف يشارله بالبنان إلى عرضٍ باهرٍ بذاته في المتحف البريطاني. هل هذا فضاء مدني أم سياحي، مخصص للمنفعة الاجتماعية أم الإلهاء الجماهيري، أم أن التمييز بين الحالتين قد التبس تمامًا الآن؟



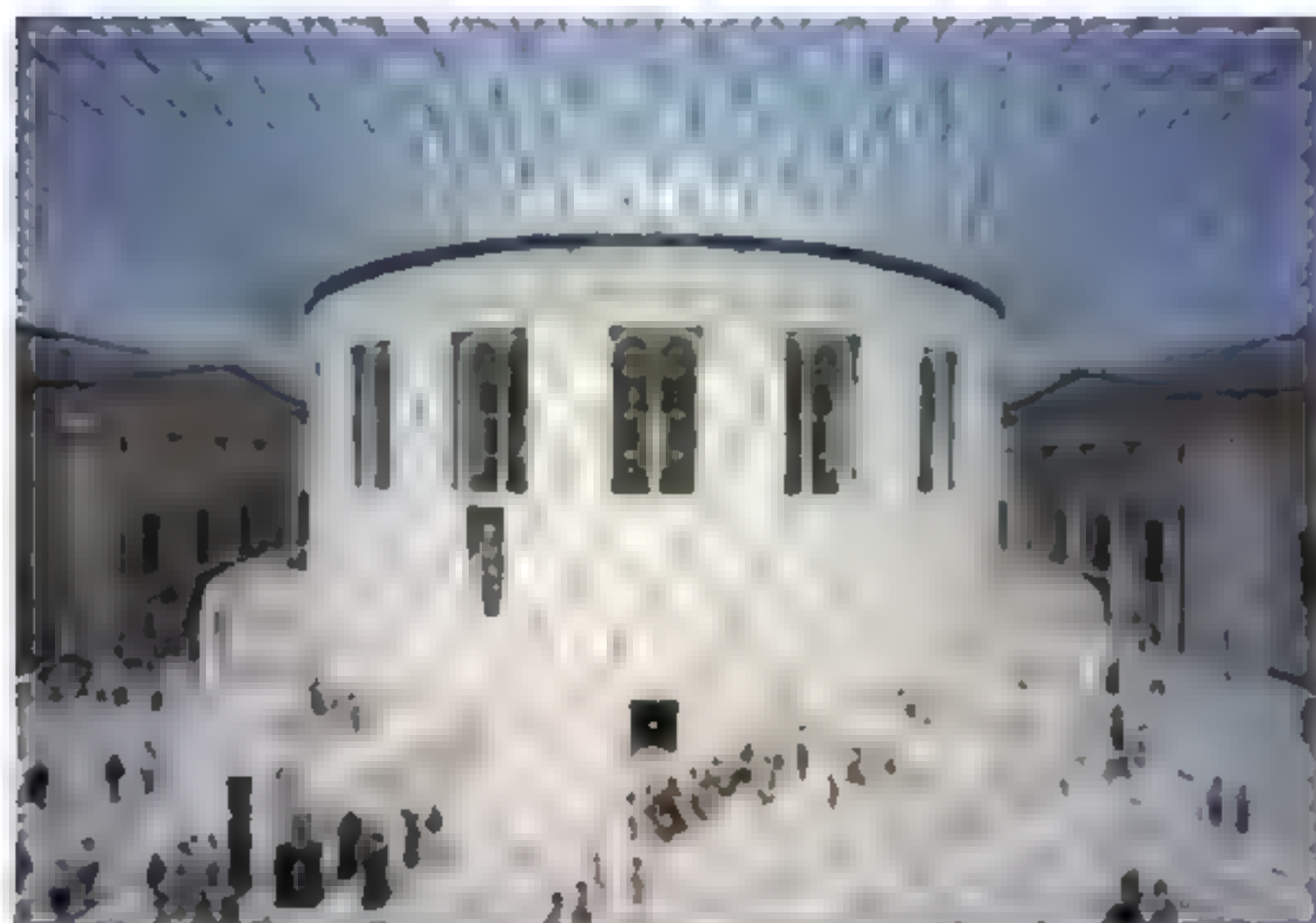
رسم أولي لمطار ستانستيد

قد يكون مكتب فوستر أكثر فاعلية عندما تزيد درجة الفجاجة في مقارباته بين القديم والجديد. ومثال ذلك ساحة الفن Carré d'art: مبنى منفصل يقع مقابل المعبد الروماني المحي في مدينة نيم Nimes (1984-93)، أو جناح متحف جوسلين للفنون Joslyn Arts Museum (1992) في مدينة أوماها Omaha الذي يضاعف الفن الزخرفي الأصلي على نحو أنيق. أفضل مثال على هذا الأسلوب، ولعله أيضًا الأكثر تطفلية، هو معارض ساكسر للرسوم Sackler Galleries في الأكاديمية الملكية للفنون (1985-91)، حيث نُحتت الأماكن الجديدة في قلب المتحف القديم تمامًا لتعكس فيه الحياة.

لكن لهذا النوع من التصادم قيوده أيضًا، إذ عمد مكتب فوستر في مبنى هيرست في مناهتن إلى إغماد برج زجاجي مركب من شبكة من الألواح الزجاجية معينة الزوايا، مؤلف من اثنين وأربعين طابقًا، في المبنى الأصلي؛



مطار بكين، 2003-07



القاعة الكبرى في المتحف البريطاني، لندن، 1994-2000



هيرست تاور، نيويورك، 06-2000

كتلة حجرية من الفن الزخرفي الرديء تقع في الشارع الثامن والخمسون والجادّة الثامنة. ولا يمكن النظر إليه بحال «كجسم طاف منعدم الوزن» بل يبدو البرج وكأنه مبنى مُحطّم حطّ على السطح. بدل أن يكون هذا «موزارت الحداثة» (كما صرّح پاول غولدربرغر Paul Goldberger لصحيفة النيويوركرواصفًا هذا المشروع)، أصبح صورةً لستيفين سبيلبرغ*

(*) يرد المؤلف على الرغم أن المبني يمثل هنا كلاسيكيا بديغا (استعارة موزارت) بطابع حدائي، بأنه ليس إلا صورة من أعمال المخرج الأمريكي الشهير ستيفين سبيلبرغ الذي أخرج الكثير من أفلام الخيال العلمي. (المترجم)

على شاكلة التاريخ، تحتل الطبيعة بعض الأحيان موقعًا تحت الزجاج في أعمال مكتب فوستر، ويتجلى ذلك بوضوح في الحديقة النباتية الوطنية National Botanic Garden في ويلز (1995-2000) التي تُعتبر «أكبر بيت زجاجي للنباتات ممتد على رقعة واحدة في العالم» (158) من أسلوب العمل، للمرء أن يتوقع إبداعًا تكنولوجيًا في هذا المشروع: شبكة من التزجيج النقي تسمح للسطح الزجاجي بالانحناء في اتجاهين دفعة واحدة، كما أن الألواح الزجاجية تنفتح وتغلق أوتوماتيكيًا حسب المتطلبات المناخية. ونسأل هنا، ما هي الرسالة التي ينقلها مشروع كهذا فيما يتعلق بمكانة الطبيعة في عالم «مكتب فوستر»؟



البيت الزجاجي الكبير، الحديقة النباتية الوطنية
كارمارثنشاير، ويلز، 1995-2000

يضم المكتب «متدى للبحث في شؤون الاستدامة» يُجري دراسة على المواد، المنتجات، والتقنيات الجديدة الصديقة للبيئة، ويستخدمها في مشاريعه عندما يكون ذلك مناسباً: 90 بالمئة من الفولاذ المستخدم في هيرست تاور مُعاد التدوير على سبيل المثال، كما صُمم الرايخستاغ ليعمل على الطاقة الفائضة. هذا الاهتمام بالاستدامة أمرٌ قمين بالثناء في عالم يزيد معدل استهلاك الأبنية للطاقة وإطلاقها لثاني أكسيد الكربون عما هو عليه الحال في وسائل النقل والمصانع. من جانب آخر، أيد هذا الأسلوب المعماري التطوير الإسكاني، كما في المخطط الذي وضع لمدينة دويسبرغ Duisburg في ألمانيا. يخلص فوستر إلى القول: «لا توجد عوائق للتطوير المستدام، باستثناء ما تفرضه الإرادة السياسية» (15).

ما ينطوي عليه هذا التأكيد من تبجح له دلالته. فلهذا الأسلوب المعماري مقدرة على فرض تدخلات جريئة في المشهد الطبيعي: حيث جرى تمهيد وتسطير قمة بارتفاع 100 م في مشروع مطار هونغ كونغ، ونقل 200 مليون متر مكعب من الصخور. بطريقة مماثلة تحولت الطبيعة إلى مفهوم مجرد في عالم مكتب فوستر: فأصبحت «إيكولوجيا»، «استدامة»، مجموعة من المواد الاصطناعية وبروتوكولات الطاقة، وهذا يندرج تماماً في خانة الثقافة. ويقدم مكتب فوستر هذه الثقافة في إطار من المصطلحات الكتيبة (أو مصطلحات بوزية الزن أحياناً)، ويصر، عن جدارة، على «التفكير الشمولي» حين يتعلق الأمر «باستراتيجيات الاستدامة» (14)، لكن الشمولي ينزلق إلى الاستبدادي في بعض الحالات. في ديالكتيك الحداثة، تبين دون ريب أن احتمالية الطبيعة المؤنسنة قد تنقلب إلى واقع يسوده عالم تكنولوجي الملامح، وتوجد دلالات على هذا الشرط فعلاً في ثنايا مجمل أعمال مكتب فوستر وفي مثال على ذلك، طلبت شركة يابانية عام 1989 من المكتب وضع تصور حول وصلة فضائية لمدينة طوكيو (تعود

هذه الثيمة التقليدية في العمارة الرؤيوية إلى المعمارين الاستقلابيين* في اليابان خلال الستينيات)، وفق مخطط مبني في معظمه على أدب الخيال العلمي. المخروط المركب من شبكة من الألواح الزجاجية معينة الزوايا، المؤلف من 170 طابقًا، والواقع على بعد 2 كم خارج طوكيو باي Tokyo Bay والمسمى برج الألفية «Millennium Tower»، يذكرنا دفعة واحدة ببرج إيفل، المشاريع الطوباوية للعمارة البنائية الروسية (تشمل إحدى المؤثرات البصرية في هذا السياق منطاد «زبلين» الذي حمل اسم «الزوار الأخضر»)، الديكور الخارجي القائم لمدينة متروبوليس Metropolis (مدينة خيالية تظهر في كتب الصور الأمريكية)، والقبة الجيودسية الضخمة التي اقترحها باكمينستر فولر Buckminster Fuller (صديق فوسترلرمن طويل) لوسط مدينة منهاتن. باختصار: يستحضر برج الألفية عالمًا كاملاً من تصميم تكنوقراطي بارع

في تصميمات مكتب فوستر هذه، ظهر التاريخ والطبيعة مجردين بل متساميان، وينسحب ذلك أيضًا على الصناعة إلى حدٍ ما في خلفية هذه المشاريع، غالبًا ما يستشعر المرء حضورًا لدرة المنشآت الصناعية الأولى؛ قصر الكريستال Crystal Palace الذي أنتجه جوزيف باكستون Joseph Paxton لصالح المعرض الكبير في لندن عام 1851 (يتردد صدى هذه السابقة في تسميات من قبيل «المنزل الزجاجي الكبير» و«القاعة الكبرى»)

(*) العمارة الاستقلالية حركة معمارية يابانية تأسست بعد الحرب العالمية الثانية، تعتمد على دمج الهياكل العملاقة مع أفكار النمو العصوي البيولوجي تأثرت المجموعة بالنظرية الماركسية والعمليات البيولوجية شمل بيان الحركة إبان إعلانها أربعة مقالات بعنوان مدينة المحيط، ومدينة الفضاء، وبحوثكوس جمعي، والمادة والإنسان، وتضمن أيضًا تصميمات لمس شاسعة تظمو على المحيطات وأنراج كنسولات قابلة للتوصيل (المترجم)

(**) منطاد زبلين Zeppelin منطاد منطاول الشكل استخدمه الألمان في الحرب العالمية الأولى كقصاص وجهاراستطلاع (المترجم)

إلى جانب الكفاءة في البناء المركب من الحديد والزجاج، فإن ما جسّده هذا المبني من تحوّل جسور في العمارة عبر الهندسة، ومن عقلانية تكنولوجية وتفاؤل مجتمعي يحتل موقعاً راسخاً في «جينات» مكتب فوستر: هيكله الشفاف، مساحاته الموحّدة، وسطوحه غير المزخرفة تظهر مراراً وتكراراً في تصميمات مكتب فوستر، ولا يتوقف ذلك على ما يقارب 50 مركزاً للمؤتمرات وقاعات الفنون التي تصوّرها المكتب. (للمصادفة، توحى هذه السمات دون غيرها بأن مكتب فوستر لم يلقِ بالألّا إلى انشغال العمارة ما بعد الحداثيّة بالسينوغرافيا، لكنه مع ذلك وجد طرائق أخرى ليكون على تماس معها). كان قصر الكريستال هو التصوّر اليقيني لبريطانيا الصناعية التي لم تزل في أوج صعودها، ويحاول مكتب فوستر، رغم كل المعوقات التاريخية، وضع تصوّر مماثل لبريطانيا ما بعد الصناعية، وبسبب ذلك ربما حظي مدير المكتب بترحيب أبناء جلدته (اللورد نورمان Norman من بنك التايمز على سبيل المثال): حين يحدّق المرء في الأبنية الضخمة التي بناها في موطنه، تبدو الإمبراطورية وكأنها حية لا تزال.

يعبث مكتب فوستر ببعض الأحيان بظرفنا المتقلقل بين عالمين صناعي وما بعد صناعي: على سبيل المثال، تمثل قاعة الموسيقى ذات المظهر المنتفخ في سيج غيتسهيد Sage Gateshead اقتصاد الترفيه، وتحاكي قوس الجسر المعلق القديم القائم إلى جوارها، الذي يرمز إلى اقتصاد مختلف تماماً، لكن هذا المحاكاة تلطّف أيضاً أي توتر أو تضارب قائم بين هذين العالمين. يتبدى هذا التلطيف بجلاء في أنماط أخرى من بقايا الحقبة الصناعية – جسر، برج، محطة قطار، نفق، مطار، مستودع، ومبنى مكاتب- حيث تظهر براعة الأسلوب وتميّزه. مع استخدام المواد والتكنولوجيا المتطورتين، تظهر تلك الأنماط مكثفة ومُخفّفة – ومتسامية أيضاً- إذ من شأن ذلك أن يحافظ على القيم الملازمة لها. يبدو أن الوظائفية، العقلانية، الكفاءة، المرونة،

والشفافيه قد انتقلت الى مستوى جديد، وتبدلت في خضم هذه السيره، وكأنها أضحت بعد ذاتها قيمًا رمزيه⁵.

لنتأمل الشفافيه: يقترح مكتب فوستر، على شاكلة أسلافه الحدائين، وضع مخطط يربط بين العماره والانفتاح السياسي ليس فقط في الرايخستاغ، بل في سيتي هول City Hall أيضًا. وقد قيل لنا إن «ذلك يعبر عن الشفافيه وإمكانية الولوج إلى قلب العملية الديمقراطيه، حيث يمكن لسكان لندن مشاهده مجلس المدينه على رأس عمله» (188). لكن هذا التصور المعمارى آيل للسقوط من الأساس، وحين يطبقه على المحكمه العليا في سنغافوره (2000-05)، يحاول مكتب فوستر الترويج لـ«المهابه، الشفافيه، والانفتاح» في تصميم هذا المشروع (34)، لكن بالنظر إلى أداء الحكومه في العموم، تتضح لنا عبثية هذا التصور.

كيف يتمكن المعمارىون من الترويج باستمرار لهذا التصميم؟ أو -ولنكن أكثر وضوحًا- كيف نستمر في قبوله؟ هل هو نتيجة ارتباط عاطفى بالقيم القديمه للشفافيه، والأمل المشوب بالحزن بما يدفع للاعتقاد أن مظهر المبنى الشفاف يؤدي إلى الشفافيه المنشوده؟ على أي حال، تخضع شفافيه كهذه لتأويلات متباينه: قد تضيف مساحات المكاتب المكشوفه مظهرًا ديمقراطيًا خاليًا من الهرميه الوظيفيه من وجهه نظر المعمارى أو حتى رئيس العمل، لكنها بالنسبه للموظفين جائره، وشامله الإراءه. إذن، ما بدا مره شفافًا قد يظهر اليوم كعرض مثير، حيث لم يعد في الضوء أو الزجاج ما يدل على المسؤوليه الحكوميه بقدر ما هو عرض مثير للجمهور. في الحائط الساتر الزجاجى لمبنى ويليس فابر Willis Faber، فضل مكتب فوستر استخدام مؤثرات دراماتيكيه، ويستمر هذا العرض الجذاب عبر مبنى الرايخستاغ الذي تلعب قبته الصغيره في القمه دورًا مزدوجًا: طابق

علوي لممارسة الرقابة خلال النهار، و«منارة» في الليل (182). وبالمثل، وُصف جسر الألفية الشهير في لندن «كطوق من الفولاذ خلال النهار» و«مِدية من الضوء خلال الليل»: كلاهما موقع تمارس فيه المشاهدة، وكلاهما مشهُدٌ بحد ذاته بالنسبة للناظر الخارجي. هذه الطريقة المبتذلة هي منبرٌ للمواطنة المُتخيَّلة التي يمارسها جمهور النظارة على مدار الساعة. في هذا المنحى، ثمة مساحة استعراضية تغلب على أعمال مكتب فوستر وأعمال سواه من المشاهير اليوم (ينبغي الإشارة إلى هيرزوغ Herzog وودومورون de Meuron في هذا المقام). إن مجتمع النظارة يطالب بها، ولا يمكن بالطبع إلقاء اللوم على المعمارين دون المجتمع بهذا الخصوص، لكن هل يجب عليهم مجازاة رغباته الإشكالية بهذه الصورة الفاقعة؟⁶

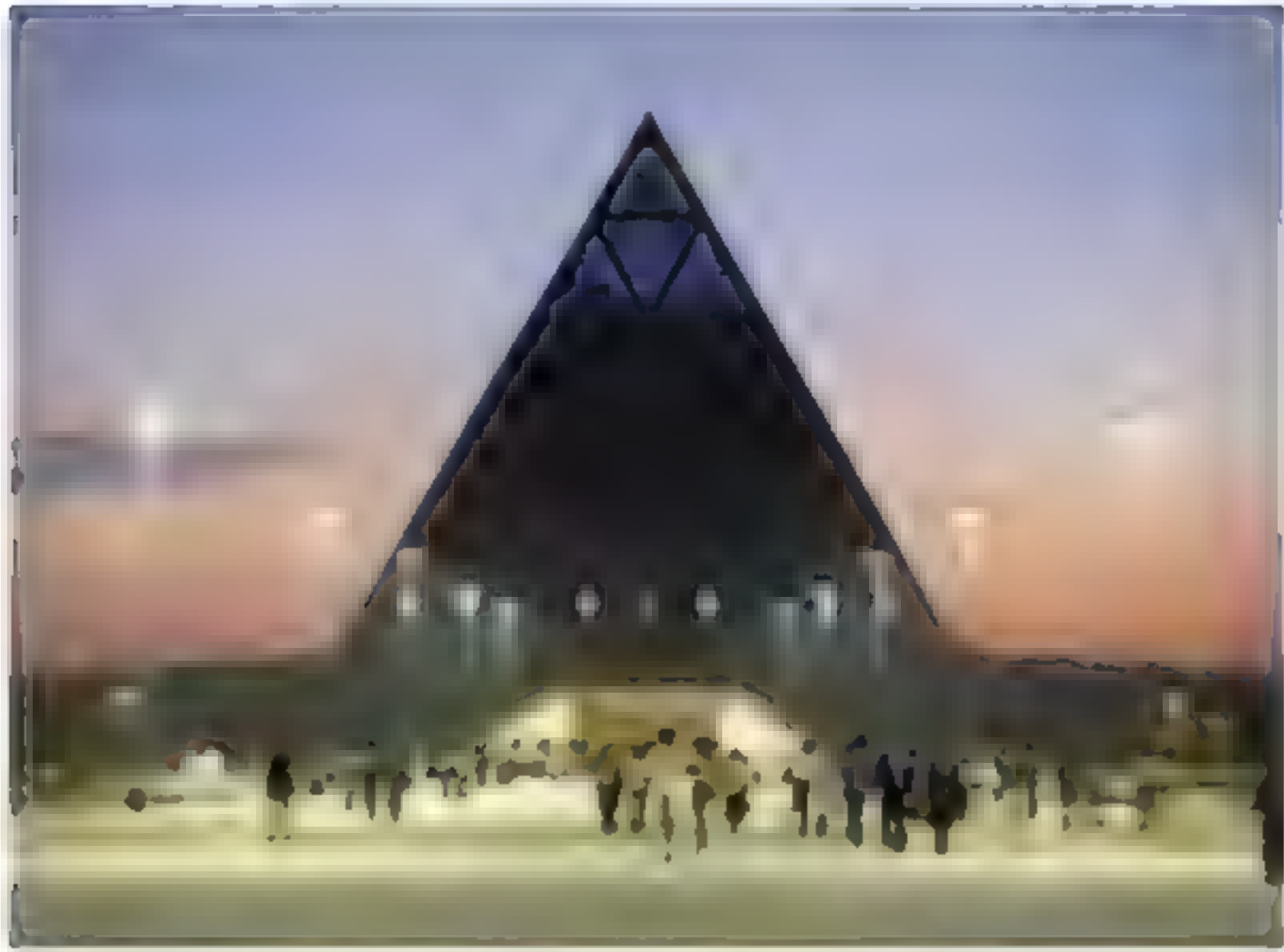
مثار الجدل هنا هو بُعد أيديولوجي رئيس في العمارة المعاصرة. لتأمل كيف استحوذت العمارة الحديثة في بواكير القرن العشرين – طراز أبيض، مجرد، مستقيم الأضلاع كما في أعمال أدولف لوس Adolf Loos ولو كوربوزيه – على المظهر الحديث. لا تزال عمارة من هذا النوع تأخذ مظهرًا حديثًا في حين لا ينطبق ذلك على كل ما يخص تلك الحقبة تقريبًا: لا السيارات، ولا الملابس، ولا الناس. أود أن أشير هنا إلى أن مكتب فوستر يقترب من تحقيق ماثرة مماثلة في المظهر الحديث اليوم: فهو يقدم، بطريقة أكثر إقناعًا من أي مكتب آخر، صورةً معمارية لحاضرٍ ينشد مظهرًا متقدمًا. إن هذا المسعى، ودون أدنى شك، موشَّحٌ بموافقة عملاء الاقتصاد الحديد الذين يستهويهم هذا الأسلوب المعماري – شركات التكنولوجيا المتقدمة، الشركات العملاقة، البنوك من أوروبا وحتى آسيا، حكومات مختلفة – عدا على أنهم ينجذبون للصورة التي يعكسها هذا الأسلوب. اليوم، وكما هو الحال مع كوربوزيه وآخرين، لا يُعد مظهر الحداثة هذا مجرد مظهر؛ بل هو تأكيد الروح الثقافية للمجتمع بأسره: إذا كان كوربوزيه قد تخيل الحداثة كوظائفية نقية مع

عمارة اعتبرها «أله نعيش فيها»، حدث مكتب فوستر من جانبه هذه الصورة بإضافة مواد متقدمة، أنظمة استدامة، ومخططات ملهمة مُعتبرًا إياها جميعًا قيمًا بحد ذاتها. بذلك يعيد المكتب إلى الأذهان العقد العشريني بل حتى الستيني من القرن العشرين: أي نقطة انطلاقته: الحداثة المتأخرة، تحت تأثير ميس فان ديرزويه Mies van der Ruhe، التي اقترنت بالشركات النافذة مثل سكيدمور Skidmore، أوينغز Owings، وميريل Merrill (في ذروة مجد غوردون بونشافت Gordon Bunshaft)، والمعماريين أمثال مينوروياماساكي Minoru Yamasaki (مصمم برج مبنى التجارة العالمي)، والمصممين أمثال بوكي فولر Bucky Fuller. كحال العشرينيات، كانت الستينيات مرحلة تحول تكنولوجي تمخضت عن مشاريع رؤيوية متعددة – من بينها مشاريع الأبنية الضخمة البراقة- معطمها لم يمكن تنفيذه آنذاك. لكن هذه التصورات لم تعد أمرًا خارجًا عن المؤلف اليوم: بل استطاع مكتب فوستر في الحقيقة تحقيق بعض منها وفق رؤيته الخاصة

إحدى علامات هذا المطهر الحدائي نجدها اليوم في المكوّن الذي يميز أسلوب مكتب فوستر: شبكة الألواح الزجاجية معينة الزوايا «شبكة الإسناد المائل». رغم أن معماريين آخرين استخدموها (كما فعل كولهااس في مكتبة سياتل العامة)، تبقى شبكة الإسناد المائل إرثًا معماريًا خاصًا بمكتب فوستر: حين يبحث عنها في أعماله، نجدها في كل مكان. إنها وحدة هيكلية، لكنها تلعب دور المكون الأيديولوجي أيضًا؛ فهي دلالة على التفاضلية التكنوقراطية في المقام الأول (في هذا الصدد، نذكرنا بالمثل البكر لشبكة الإسناد المائل التي صممها برونوتاوت Bruno Taut لصالح معرض فيركبوند Werkbund في كولون عام 1914). تحمل هذه الروح التفاضلية في أعمال مكتب فوستر بعض الأحيان مسحة من الإيمان (كما كان الحال مع تاوت)، ويتجلى ذلك حرفيًا في تصميم قصر السلام والمصالحة (2004-06) في

قصور كرسنالية

كازاخستان: بناء هرمي، مكسو بالحجر، قمته مصنوعة من شبكات إسناد مائل ذات زجاج ملون، ويستضيف القصر «مؤتمر قادة الأديان العالمية والتقليدية».⁸



قصر السلام والمصالحة. كازاخستان 06-2004

أشار كولهااس في إحدى المناسبات إلى أن الحدائث المعمارية في منتهات ارتكزت إلى دياكتيك شغوف بين شكلين غالباً ما ظهرا في معارضها العالمية World Fairs - برج أسلاك الطاقة والمجسم الكروي - حيث يجذب الأول انتباهنا بارتفاعه، والثاني يرحب بنا إلى مساحته الفسيحة⁹ بمعنى ما، يمكن القول إنَّ شبكة الإسناد المائل لمكتب فوستري نموذج مصغر عن هذين المكونين، إذ يمكن استخدامها في الأبراج (كما في برج الألفية) لأنها قادرة على التمدد عالياً، وفي المراكز والقاعات (كما في القاعة الكبرى)، لأنها

قادرة على الانتناء والإحاطة بالموقع. ليست شبكة الإسناد المائل تطبيقًا مضمون النجاح مع ذلك، لأنها تخلق مشكلات من تلقاء نفسها؛ مشكلات من ناحية المدى المتاح لها على نحو خاصٍ. مع تمدد حجمها، يهدد ذلك بإمكانية أن تتمدد الشبكة إلى ما لانهاية، وهذا تقريبًا ما يريده مكتب فوستر في المخطط الذي وضعه لمركز التجارة العالمي حيث يبلغ ارتفاع برج من شبكات الإسناد المائل المتطاولة 500 م. من جانب آخر، قد تظهر الشبكة، حين لا تمتد بما فيه الكفاية، بتراء شكل غريب كما هو الحال في هيرست تاور.

لمخطط مركز التجارة العالمية دلالة في هذا المنحى، فبقدر ما كان سيفعل أي مرشح آخر لوضع مخطط المشروع، بدا جليًا أن مكتب فوستر على وفاق مع المطلب الشعبي (الإمبريالي لأكون أكثر دقة) ببناء الأبراج «أعلى من ذي قبل» كذا كان إيمانه بالحدائثة لدرجة أن مكتب فوستر لم يعدل ملف التصميم الخاص بالمشروع بعد الحادي عشر من سبتمبر. وفق ما نعلمه عن حساسيته اتجاه الإيكولوجيا، لا يبدو أن مكتب فوستر قد تأثر بأي كارثة، طبيعية أو بشرية، فضلًا على أن التاريخ يظهر كمفهوم مجرد في أعماله. يعرض مكتب فوستر الأمر على النحو التالي: يقدم المكتب ما يرفع الروح المعنوية عبر تصميمات جميلة على نطاق واسع للغاية. مع كل مشروع جديد، يطلق مكتب فوستر بيانته: امضي قدمًا أيتها الألفية الجديدة، امضي قدمًا أيتها الحدائثة.

هوامش الفصل الثالث

- 1 "Introduction," in *Catalogue: Foster and Partners* (Munich: Prestel Verlag, 2005): 6–15.
كل الإحالات في هذا النص تعود لهذا الكتاب.
- 2 حدث ذلك بدءًا من عام 2005، أما اليوم فيوجد الكثير
- 3 يمكن مقارنة عظم شأنه ببعض عملائه أيضًا على سبيل المثال، استحوذت شركة الأسهم الخاصة 31 على مكتب فوستروشر كاه بما يقارب 350 مليون جنيه إسترليني، وذكر أن فوسترانداك كان يمتلك ما يريد على 90 بالمئة من أعمال المكتب.
- 4 تكرر حلم التصميم الكلي على مدار القرن الفائت – بدءًا آرت نوفو Art Nouveau وويركبوند Wreckbund خلال الخمسينيات والستينيات، التي صممتها فرق مثل مكتب تشارلروراي إيميس – لكن لم يصاه أي من هذه الأمثلة المقدرة التكنولوجية لـ«مكتب فوستر»
- 5 ثمة تعارض على الأغلب، على سبيل المثال، تمسح الجدران الزجاجية الشفافية لكنها لا تحقق الاستدامة، كما يجب تسقيفها بأدوات غالية الثمن مثل الزخرفة المتكررة، الكؤات وأشباههما وفي موضوع آخر، يبدو الحديث عن إعادة اختراع الأنماط صرنا من الجسارة، لكن وكما أشرت في المقدمة، يحوز القول إن مكتب فوستر قد انخرط في اختراع تصنيف معماري جديد تمامًا
- 6 بالنسبة لمرويد: الاستعراض هو شبيه المتلصص إن كان موقع الشبيه هذا هو ما برغبه ككائنات اجتماعية اليوم (بمعنى: أننا نحب أن ننظروا أن يكون محط أبطار الآخرين). هل يعني ذلك أن البارانونيا لديها تتجاوز البطرة التي تنقل الانطباعات التي أشير لها هنا، بمعنى: مراقبة الكل وفق منظور فوكو، والمشهد وفق منظور ديبور؟ سأعيد طرح هذا السؤال في الفصل السادس.
7. Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995).
- 8 في تأكيدات سابقة على الحداثة، كان ثمة بعدٌ ثيولوجي أيضًا لفكر على سبيل المثال: كيف احتفى هارت كرين Hart Crane وجوريف ستيللا Joseph Stella بجسر بروكلين باعتباره كاتدرائية (طلب مركز روكفيللر أن يبدو ككاتدرائية أيضًا)
- 9 Rem Koolhaas, *Delirious New York* (New York: Rizzoli, 1978)

4

حادثةٌ خفيفة

ثمة تضادٌ يتخلل أعمال المعماري الإيطالي الشهير رينزو بيانو. لطالما شدد بيانو، المولود عام 1937 لعائلةٍ جنّوبةٍ من البنائين المعروفين، على التزامه الحِرْفة - خصوصيات المادة والتصنيع - ورغم أن شركته تتوزع على عدة مكاتب وتنفذ مشاريع على المستوى الدولي، فهي لا تزال تحمل اسم: ورشة رينزو بيانو للبناء.¹ من ناحيةٍ أخرى، اقتحم بيانو الفضاء العام مع مشروع مركز بومبيدو (1971-77)، الذي صممه بالتعاون مع ريتشارد روجرز، أكثر المباني الضخمة ذات التكنولوجيا المتقدمة شهرةً في تلك الفترة. ويقترن اسمه اليوم بعدد من المشاريع المدنية الكبيرة مثل ترميم المرفأ القديم في جنوى (1985-1992) وساحة بوتسدام في برلين (1992-98)، فضلاً على مشاريع ضخمة للبنية التحتية مثل مطار كانساي الدولي Kansai International Airport (1988-94) الذي أقيم على جزيرة بُيت هندسيًا بأكملها في خليج أوساكا (عمل في بنائها 6000 عامل على الأقل لمدة تزيد على ثلاث سنوات).

لهذا التضاد صيغة أخرى: فرغم شخصية الحرفي المتواضع، يُعد بيانو المعماري المفضل للعديد من المؤسسات المرموقة الثقافية منها والأكاديمية

إضافة إلى الشركات الكبرى. يندرج في الخانة الأولى مجموعة مينيل Menil Collection في هيوستن (1982-87) وهي متحف أنيق يتميز فيه بيانو الأكثر كلاسيكية عن روجرز الأكثر تأثيرًا بالبوب، متحف بيلير في بازل (1991-97)، مركز ناشر للنحت Nasher Sculpture Center في دالاس (1999-2003)، محفلان أنيقان مكرسان لمجموعات فنية: صالة عرض نيكولو باغانيني Niccolo Paganini Auditorium في پارما (1997-2001) ومجمع الموسيقى الشعبية Parco della Musica في روما (1994-2002): الأولى كانت مصنعًا والثاني هو في الأصل مجمع من ثلاث قاعات موسيقية مكسوة بألواح الرصاص، إضافة إلى متحف باول كلي Paul Klee في بيرن (1999-2006)، وملحق مكتبة مورغان Morgan Library في نيويورك (2000-06)، وجناحين جديدين لمتحف هاي The High Museum في أتلانتا (1999-2005)، ومتحف مقاطعة لوس أنجليس للفنون Los Angeles County Art Institute of Art (2003-Museum of Art)، ومعهد الفنون في شيكاغو (2003-08)، ومن ضمن المشاريع المستقبلية تعديلات متحف إيزابيلا ستewart غاردنر Isabella Stewart Gardner في بوسطن، ومتحف كيمبل للفنون Kimbell Art Museum في فورت وورث Fort Worth، إضافة إلى مبنى ملحق بمتحف ويتني للفن الأمريكي Whitney Museum of American Art في نيويورك. أما في الخانة الأكاديمية، فتوجد مشاريع قيد التنفيذ في جامعات كولومبيا، هارفرد، وميشيغان. صمم بيانو برج صحيفة النيويورك تايمز، المؤلف من اثنين وخمسين طابقًا في الشارع الأربعين على الجادة الثامنة، وقد اكتمل بناؤه في عام 2007، وكذلك أكاديمية كاليفورنيا للعلوم في سان فرانسيسكو التي تمتلك سطحًا متموجًا ذا غطاء عشبي وكوّات في سقفها واكتمل بناؤها في عام 2008 هذان مشروعان من جملة مشاريع أنجزها المكتب مؤخرًا لصالح العديد من المؤسسات والشركات

حدائه حميمه

الكبرى. إنه لأمر استثنائي أن يكون لبيانو أربعة مشاريع رئيسة في مناهن لوحدھا: حرم جامعي جديد لجامعة كولومبيا قيد الإنجاز شمال المدينة، برج النيويورك تايمز ومجمع مورغان وسط المدينة، وملحق لمتحف ويتني سيظهر في شيلسي. متى كانت آخر مرة احتكر فيها مكتب واحد عدة مشاريع على هذا القدر من الأهمية؟ حتى برج جسر لندن London Bridge Tower الذي صممه بيانو -برج مدبب الشكل من الزجاج بارتفاع 305 مترا، سيكون أطول أبنية المكاتب في أوروبا فيما لو تم بناؤه- ليس إلا صورة عن مشروع المركز التجاري العالمي الذي يبدو أنه سئم الانتظار والتأجيل في وسط مناهن فانتقل من هودسون وحط رحاله على التايمز.



مطار كانساي الدولي 1988-94.

© Kawatetsu.



متحف بيلير، بازل 1991-97.

© Christian Richters.

من الواضح أن ورشة رينزو بيانو للبناء تبتكر نموذج تصميم يخاطب نخبًا مختلفة، ومن هذا المنحى يذكرنا نجاحه، إن لم نقل حجم أعماله، بأسماء كبرى مثل سكيدمور Skidmore، أوينغز Owings، وميريل Merrill في قمة ازدهار العمارة الحديثة المتأخرة ما بعد الحرب التي اعتبرت طراز المؤسسة الرسمية المهيمن. ما الذي يجعل بيانو جذابًا إلى هذه الدرجة؟ يكمن جزء كبير من جاذبيته تحديدًا في قدرته على ضبط التناقض بين حرفة البناء المحلية ومشاريع الشركات الكبرى على المستوى الدولي. يفعل بيانو ذلك من خلال الاستخدام الحصيف للمواد (التي تكون أحيانًا تقليدية للغاية كالخشب والحجارة) بما يساعده على إقامة مبانيه في مواضع معينة من ناحية، ومن خلال العرض الأنيق للعمل الهندسي (باستخدام



مبنى صحيفة النيويورك تايمز ، 2000-07.

© Michel Denance.

السيراميك والمعادن الخفيفة غالبًا) بما يجعل تصميماته منسجمة مع العالم المعاصر للتكنولوجيا المتقدمة من ناحية أخرى.

كانت ركائز هذا الأسلوب المعماري حاضرة في بداياته الأولى: فقد عمل بيانو في السنوات الأخيرة من منتصف الستينيات لفترة وجيزة في فيلادلفيا مع المعماري الأمريكي لويس كان Louis Kahn، الذي اشتهر طويلًا بأسلوبه الحسي والتكتوني/الحركي في عرض المواد، إضافة إلى عمله في لندن مع المهندس البولندي زيفمونت ماكوفسكي Zygmunt Makowski الذي ابتكر أسلوبًا معماريًا تدعم فيه الهياكل والسطوح الخارجية بعضها بعضًا بواسطة عزم التوتر الخاص بكل منهما. تجدر الإشارة إلى أن المصمم الفرنسي حين يريفيه Jean Prouvé قد درس مع بيانو المشاء في باريس وكان أحد أبرز معلميه. انطلاقًا من تعاونه في الأعمال السحتية مع كونستانتين

برانكوشي Constantin Brancusi، مروراً بتصميماته في مجال المفروشات، وحتى مخططاته النموذجية للإسكان الكولونيالي^١. كان بريفيه بارعاً في خلق توليفات ناعمة تجمع بين التقليدي والتكنولوجي -يقترن هذا الأسلوب البارع اليوم باسم بيانو- وبصفته عضواً في لجنة المحكمين التي أصدرت أمر التكليف بمشروع بومبيدو، كان بريفيه مفيداً لبيانو من عدة مناح مختلفة. في الختام، كان مشروع بومبيدو أول فرصة أتاحت لبيانو العمل عن قرب مع المهندس الأيرلندي بيتر رايس من مجموعة أوف أروپ وشركاه² Ove Arup&Partners في الحقيقة، انفصل بيانو عن روجرز عام 1978 وتعاون بعد ذلك مع رايس الذي بقي، رغم انفصالهما عام 1981، مستشاراً للمكتب حتى وفاته عام 1992.

في ظل تلك هذه المؤثرات والاهتمامات، احتل بيانو موقعه في قلب العمارة التقدمية إبان السيتينيات والسبعينيات، حيث أجرى تجارب على نماذج من الهياكل المعمارية المعاصرة، المساحات المخصصة لإقامة معارض، والإسكان المفتوح (بيوت لا جدران تفصل بين أجزائها) في تبنّيه للتصميم النظيف والهندسة الذكية، كان بيانو جزءاً من تيار يضم روجرز، وفوستراًيضاً (الذي تعاون معه روجرز قبل تعاونه مع بيانو). سعى المعمارون الشبان الثلاثة لإيجاد طريقة تتجاوز العمارة الحديثة بهدف تحقيق كفاءتها الاقتصادية وتعزيز تقدمها التكنولوجي. للوصول إلى هذه الغاية، استوحى الثلاثة أعمالهم من الهندسة الرؤيوية لبوكمينستر فوللر، والحدائثية العملية الكاليفورنية في تصميمات ريتشارد نويترا، تشارلز وراي إيمز، فضلاً على مصممين آخرين عملوا في تجارب العمارة السكنية في لوس

(*) المنزل الكولونيالي Colonial House هذه الممارس هي تطوير عن نموذج الكابينة الخشبية البسيطة، نشأت أيام المستعمرات الأمريكية الثلاث عشرة (من هنا جاءت التسمية) اتصفت هذه الممارس بسهولة البناء، الماعلية وبساطة المطهر، وكانت النمط المفضل للمستعمرين الأوائل. (المترجم)

أنجليس. في نهاية العقد السبعيني، افترقت دروب بيانو، روجرز، وفوستر. لم يتجه بيانو إلى الپوپ بقدر ما فعل روجرز، كما لم يتبن التكنولوجيا المتقدمة بقدر ما فعل فوستر، علاوة على أن أسلوبه الخاص كان مختلفاً أيضاً: فحيث يواصل روجرز تجربة أنظمة حركة المشاة التي تُدفع إلى الجزء الخارجي من المبنى (كما في مركز بومبيدو)، ويتابع فوستر تجربة مسافات امتداد كبيرة في الفضاءات المفتوحة (كما في مطار ستانستد)، لا يزال بيانو مندفعاً وراء مفهومه الخاص عن «القطاع piece».

«القطاع» هو مكوّن متكرر لمبنى معين، عنصرٌ إنشائي مثل المفصل الإنشائي أو الحملون، يبرزه بيانو للناظر بطريقة تدلّ على تكوين المبنى بأكمله، طريقة تختبر فيما يبدو المبدأ الحدائي للشفافية التكتونية/الحركية. حتى إذا كان القطاع متعلقاً بالمظهر أكثر منه بالهيكل، لكنّه يضيف خاصية محددة على البناء تساعد على تحديد الحجم قياساً إلى الموقع. ومن الأمثلة الدالة في أعمال بيانو الحمالونات والصفائح المعدنية (من الحديد الصلب والإسمنت المسلح) التي يتشكل منها سطح مجموعة مينيل. تكمن الميزة الخاصة لهذا المتحف الشهير أساساً في أن هذه العناصر تخدم عدة جوانب في آن معاً. فهي تسمح لنا بمعاينة دعامته الهيكلية واستيعاب تنظيمه المكاني (تفاصيل الهيكل المعماري)، وتسمح بعبور الضوء القوي لشمس هيوستن تدريجياً إلى صالات العرض فيه، كما أنها تُغطّي صف الأعمدة في جزئه الخارجي، التي بالمقابل تربط المبنى بمحيطه؛ بالشرفات الكبيرة -نموذج شائع في البيوت الجنوبية- وبطراز التجديد الإغريقي المفضل في الأبنية المدنية في الولايات المتحدة. وفقاً للكاتب المعماري

(*) القطاع القطاعات هي رسومات توضيحية لإظهار إجراء في التصميم لاستطيع الرسومات الأخرى توضيحها يكون القطاع أفمياً وعمودياً في المبنى كلما رادت التفاصيل المهمة في المشروع. تردد الحاجة إلى رسم قطاعات توضيحية لكل تفصيل. (المترجم)

باتريك بوكانان Patrick Buchanan. يعتبر هذا الاستخدام للقطاع علامة مميزة في أعمال بيانو بالعموم، ويرى أن «العمل الفني» لبيانو «مناسب للمكان» و«متناسب مع بعضه»³. لو استعرضنا أمثلة أخرى عن القطاع – من دعائم الفولاذ الصلب الضخمة على الواجهة الخارجية لمركز پومپيدو وحتى ألواح السيراميك الخفيفة على جوانب برج التايمز - لا يبدو أنه مناسب للمكان تمامًا: أسلاك مركز پومپيدو كبيرة للغاية بما يمنحها مظهرًا همجيًا بعيدًا عن المدنية، في حين أن أبواب برج التايمز أنيقة للغاية ذات مظهر باذخ ونفيس (خاصة ضمن محيط ذي مظهر رملي مغبر كما الشارع الثاني والأربعين)⁴. مع ذلك، تضيف القطاعات في هذه الأمثلة إما صفاء تكتونيًا/حركيًا أو طبيعة محسوسة لم تكن لتوحد في هذه المباني في بعض الأحيان، يمتلك القطاع دلالة مجازية: فعلى سبيل المثال، تفيد القناطر بطول ثلاثة وثمانين مترًا، التي تدعم السطح المقوّس لمطار كانساي في الإشارة إلى التجربة الجارية في المكان مباشرة، ونعني هنا حركة الطيران المحتج. لكن بأسلوب أقل معالجة بشكل ملحوظ.

للقطاع نقاط ضعفه على أي حال، مثله مثل أي تطبيق آخر، ويقر بذلك حتى ماصرو بيانو. بسبب إصراره على هذه المكونات المكشوفة، يميل «التعقيد» في أبنيته إلى «الظهور في السطوح الخارجية» كما يقر الكاتب المعماري فيليب جوديديو Philip Jodidio، ويضيف بوكانان على ذلك «إلى حد بعيد، تتميز أبنيته عادة بالجزء أكثر منها بالمخطط العام»، وفي ذلك تلميح إلى أن التعبير عن المكان و/أو تطوير البرنامج المعماري يحتلان موقعًا ثانويًا في تصميمات بيانو⁵ إذا كان هذا التزامًا، فلعله يعود إلى البراعة التي يوفق من خلالها بين اثنين من الاهتمامات الرئيسة غالبًا ما كانا على تضاد: الانشغال بالهيكل المعماري، المعبر عنه صراحة في العمارة الحديثة، والانشغال بالسطح الخارجي الذي يحتل مكانة رفيعة في العمارة ما بعد



مجموعة مينيل، هيوستن، 1982-87.

© Richard Bryant.

الحدائية. ليس معلومًا إن كان للطريق الثالث الذي يقترحه بيانو نتائج جيدة أم سيئة: إعادة تخيل الهيكل على السطح الخارجي لأبنيته، وهذا يعني في الواقع: إعادة تخيل الهيكل كسطح خارجي أو زخرفة، وأحيانًا، بالنظر إلى اهتمامه الشديد بالتأثيرات الخفيفة، كمناخ عام أيضًا^٦. لكن في هذه الحالات، كما يشير باكانان، ليس واضحًا إلى أي درجة يمكن اعتبار «هيكل» من هذا القبيل تكتونيًا أو حتى وظائفًا، إذ إن بيانو يعامل التكنولوجيا أحيانًا كثيمة مهيمنة. في هذا السياق، يخطر في بال المرء على الفور العوارض (عوارض بشكل حرف H) التي طبقها ميس فان دير رويه على الواجهة الخارجية لمبنى سيفغرام Seagram Building (1958) في نيويورك (إضافة إلى أبنية أخرى)، التي لا يمكن اعتبارها عناصر هيكلية على الإطلاق. إن بيانو ميال إلى هذا النمط من البراعة الميسانية - التي تتأكد فيها الشفافية المعمارية على ما يبدو - على أن تكون صورية ومفتعلة بعض الشيء.

هنا، يظهر تطبيق القطاع من زاوية جديدة. بالنسبة لبوكانان، تمتلك هذه المكونات «إحساسًا بالحياة» من شأنه أن «يثير هوية تعاطفية»، إنها «تقريبًا... كينونات في ذاتها»^٧. هذا الرد مختلف تمامًا عن الفهم العقلاني الذي يقترن عادة بالشفافية المعمارية: بل هو في الحقيقة أقرب إلى التوثين، ويفهم كتوظيف لما هو ميت في وجود حي أو كسلطة مفعمة بالحيوية. ذكر غير مرة فيما يتعلق بالتوثين، نعي هنا الحديث البلاغي عن الطبيعي: الطبيعي الغني بالتكنولوجيا على وجه الخصوص، ما يلي: حسب بوكانان، خلق بيانو «عمارة عضوية»، وآية ذلك عنصر الصفيحة الرقيقة المنحنية في مشروع مجموعة مينيل والشكل الخلقي لمطار كانساي («القالب المُحدَّب هو أكثر العناصر الهندسية شيوعًا في العالم الطبيعي»). وأشكال الأشرطة التي تتكرر في أعماله (صمم بيانو، وهو البحار المتعطش، سفينتين سياحيتين وأربعة قوارب شراعية)^٨. لا ريب أن الخطاب المعماري قد انخرط في المماثلات

حادثةٌ خفيفة

الطبيعية (بدليل الأسطورة القديمة القائلة بأن أول مبنى كان «الكوخ البدائي» مع أعمدة كلاسيكية بدائية مستمدة من جذوع الأشجار)، ولم تؤد هذه التماثلات إلى تطبيع العمارة وحسب، بل إلى أمثلتها أيضًا إن المعلم المعاصر لهذا النوع من الخطاب هو لو كوربوزيه الذي حاجَّ بأن منتجات صناعية معينة قد تطورت كما لو أنها في سيرورة اصطفاء طبيعي -زعم يجعلها تبدو ضرورية أيضًا- وأحب أن يقارن الآلات الفاخرة في ذلك الوقت بالبارثينون (ومثاله هنا سيارات دولاج الرياضية). وبالمثل، يرى بوكنان أن ثمة «تطورًا طبيعيًا» قيد الحدوث في مقاطع بيانو التي قيل إنها تجمع بين «كفاءة الآلة وسلامة المتعضي». وأن نزعة كلاسيكية مُجرّدة تتخلل أعماله بدءًا من مجموعة مينيل مرورًا بمكتبة مورغان وحتى أعمال أخرى لاحقة⁹

مما ذكره لو كوربوزيه في كتابه «الفن الزخرفي اليوم Decorative Art of Today (1925)»: «إن درس الآلة هو ثمرة العلاقة النقية بين السبب والنتيجة. النقاء، الاقتصاد، بلوغ الحكمة هنالك رغبة جديدة: أستطيقا النقاء، الإتقان، العلاقات التعبيرية التي تقدح شرارة الميكانيزمات الرياضية لأرواحنا: عرضٌ باهر وكونٌ يولد»¹⁰. ما تقدم ذكره يعبر في معظمه عن بيانو؛ ففي أسلوبه المعماري يتحول مبدأ الشفافية تدريجيًا إلى «أستطيقا النقاء» حيث الهدف هو الدمج بين العضوي والميكانيكي والكلاسيكي، وحيث تُعامل التكنولوجيا كثيمة رئيسة مهيمنة. في «الفن الزخرفي اليوم»، اعتبر لو كوربوزيه الآلة أساسًا بسيطًا جدًا لنمط جديد من التزيين يختلف عن ذلك المنمق والمنسجم مع الإنتاج الصناعي الذي يقدمه أسلوب الفن الزخرفي الذي ساد في العشرينيات والثلاثينيات، بيد أن مزيجه الخاص بين العضوي، الميكانيكي، والكلاسيكي لعب دورًا في تسوية، أو لنقل في تجنب التضارب بين الضرورات التكنولوجية والتقليدية. هذه الرمزية في التحول المعماري حاضرة في أعمال بيانو أيضًا، ربما لأنه، على شاكلة

لو كوربوزيه، عمل في حقبة كانت فيها تلك الضرورات المتضاربة تحديًا موضع إلحاح؛ ليس فقط بين البناء المحلي الطابع والشركات الدولية، بل بين المواد التقليدية والتقنيات الرقمية كذلك. تتضح هنا صلته الوثيقة بأسلوب بريقيه مجددًا، بقدر ما يتضح انجدا به لبرانكوشي (صمم بيانو مشغل برانكوشي المجاور لمركز بومبيدو)، وقد أنتج الاثنان توافقات عدة بين التكنولوجيا والتقليدي أثمرت عن تصميمات جميلة وحاجبة للضوء في الوقت نفس

بين حين وآخر، كانت «أستطيقا النقاء» في أعمال لو كوربوزيه، تحت وطأة الضغط الذي تشكله تضاربات من هذا القبيل، تبلغ مرحلة التوثين الصريح. فيما يلي بعضٌ مما جاء في المقطع الذي نقلنا عنه من كتابه الفن الزخرفي اليوم:

تقدّم لنا الآلة أقراصًا، أجسامًا كروية وأسطوانات من الفولاذ المصقول، مشكّلة بدقة وإتقان نظريين وذلك أمر يستحيل رؤيته في الطبيعة نفسها حواسنا مثارة، وفي الوقت نفسه تستحضر قلوبنا الأقراص والأجسام الكروية لآلهة مصر والكونغو التي اختزنتها في ذاكرتها. علم الهندسة والآلهة جنبًا إلى جنب! يتوقف المرء لبرهة أمام الآلة، فيشعر الهمجي والروحي فيه بالرضا حدّ الامتلاء.

هذه الأنشودة أقرب إلى الهذيان، لكنّ النزعة الفطرية الباريسية كانت بؤرة الاهتمام عام 1925 حسب جوزفين باكر Josephine Baker، وحينذاك أشبع لو كوربوزيه نهمه تمامًا. بيانو ليس متطرفًا إلى هذا الحد، إلا أن بعض تصميماته البديعة تكشف أحيانًا عن جانب وثني. لنأمل مركز جون ماري جيباو الثقافي Jean-Marie Tjibaou في نوميا Noumea-نيوكاليدونيا (1991-98) وملمحه المميز والمتمثل بمتتالية أنيقة من عشرة أجنحة

حدائق حبيمة

مسقوفة ذات جدران مُقوسة من الشرائح الخشبية يتراوح ارتفاعها بين تسعة إلى ثمانية وعشرين مترًا. تُحاكي هذه الأجنحة المسقوفة، التي نُظمت على شكل قرية فخمة، الأكواخ وأشجار النخيل والأشجرة المتواجدة في الجوار، فضلًا عن أوثان الثقافة المحلية ونعني هنا صناعة السلال وأسطح المنازل. في الوقت نفسه يعتبر المركز مثالًا لتصميم حديث ومطوّر «للحدائق الخفيفة التي طالما فضّلها بيانو»¹¹. وفقًا لمناصري بيانو: أسفر ذلك عن نجاح التفاوض بين المحلي والعالمي، بينما ذهب آخرون إلى القول أن ذلك يستحضر نسخة معاصرة من الزخرفة البدائية، فيبدو الأمر كأن أحدًا ما اصطنع قرية، ثم عزلها، وقزّمها في النهاية بما يتناسب مع حديقة ترفهية ذات طابع موحد¹².



مركز جون ماري جيبا والثقافي، نيوكاليدونيا 1991-98

© Pierre-Alain Pantz.

ينطوي مفهوم «الحدائث الخفيفة» على دلالة محددة ههنا، حيث يقول بيانو «هناك ثيمة واحدة بالغة الأهمية بالنسبة لي: الخفة (لا شك أن هذا لا يتعلق بالكتلة الفيزيائية للأجسام)»¹³. يكشف بيانو عن هذا الاهتمام في تجاربه المبكرة حول «الهياكل الطافية (التي تبدو معدومة الوزن)» وصولاً إلى أبحاثه المتواصلة حول «العناصر اللامادية» مثل الرياح والإنارة¹⁴ لا ريب أن الخفة هي رسالة تنبئ عن ملامح وعيه المبكر كمصمم: ذاكرة طفولية عن خيمة مصنوعة من الستائر التي تحركها الأنسام على سطح منزل في جنوى، وتصوّر يستحضر الجمال الفاتن لستائر الجوخ الكلاسيكية والقوارب الشراعية المعاصرة معاً كأمثلة تُحتذى في العمارة بالمحصلة، تمثل الخفة بالنسبة لبيانو قيمة تتصل بالإنساني والمعماري على السواء: يتعلق الأمر بأداء رشيق في كلا العالمين. تؤكد الخفة، كضرورة عملية، على التوجه، الحاضر بقوة في العمارة الحديثة، نحو تحسين وصقل المواد والتقنيات، لكن يبدو اليوم أن هذا التحسين أقل التزاماً بالهياكل الصحية، الفسيحة، الشفافة، والعقلانية، كما كان التصميم الحدائي (من حيث المبدأ على الأقل)، من الترامه باللمسات الأنيقة والمؤثرات الجوية (بقيمة استطبيقية على وجه التحديد). إذن، العمارة الخفيفة هي عمارة متسامية؛ عمارة مناسبة لمتاحف الفنون وما شاكلها (غالباً ما تظهر المؤثرات الخفيفة في تلك المواقع طبيعية تبهج الناظر، الذي لن يلاحظ ربما أنها أنتجت من خلال أنظمة ترشيح باهظة التكلفة في أسقف مجهزة بفتحات للتهوية على نحو متقن)

برزت أهمية الخفة في التصميم الحديث في معرض سمي «البناء الخفيف» عام 1995 في متحف الفن المعاصر، حيث عرض بيانو مخطط مطار كانساي كنموذج لأسلوبه¹⁵ استوحى القيم على المعرض، تيرينس ريلي Terence Riley، فكرة التسمية من إيطالي آخر هو إيتالو كالفيينو

Italo Calvino الذي أعلن في كتابه الأخير *Six Memos for the Next Millenium* (1993)، عن القيم المميزة للخفة المطلوبة للعصر الجديد: «أنظر إلى العلم لأعزز تصوراتي التي يختفي فيها الثقل بكل أشكاله»¹⁶. لا تخفى هنا غواية الحلم القديم بالانعتاق الروح، لكن من وجهة نظر متشككة، ليس هذا الحلم سوى مرحلة متقدمة قليلاً عن الفانتازيا التكنولوجية حول التحرر من المادة التي عدلت لتلائم حقبة الفضاء السبراني، علاوة على أنه أضحي ركيزة أيديولوجية لنا جميعاً. رغم ذلك يبدو غريباً تماماً أن تسعى الهندسة المعمارية، التي اعتُبرت لفترة طويلة أكثر الفنون ماديةً، إلى تطويره¹⁷. من وجهة نظر أكثر تشككاً، يمكن القول إن هذه الخفة ليست وثيقة الصلة بفانتازيا الانعتاق البشري وحسب، بل بحقيقة تبدد المحيط الاجتماعي أيضاً. في روايته التي صدرت عام 1984 حول الحياة الزائفة في تشيكوسلوفاكيا الشيوعية – حياة مُشَبَّعة بأيديولوجيا حزبية لا أحد يؤمن بها؛ ظرفٌ اعتدنا تسميته «المنطق المتشائم» كما علّمنا بيتر سلوتردايك Peter Sloterdijk- نحت ميلان كونديرا عبارة «حقّة الكائن»¹⁸. هذا النمط من الخفة ليس مثالاً على الإطلاق؛ إنه «لا يُحتمل»، ولقد أضحت النسخة الرأسمالية لتبدد المحيط الاجتماعي هذا الشرط الذي يعيش في ظله المزيد منا منذ سقوط جدار برلين في الختام، لا بد من أن يُفكر في مفهوم الخفة – حلم انعتاق الروح وكابوس تبدد المحيط الاجتماعي – في سياق دياكتيكي (هذا في حال لم يكن الديالكتيك قد وقع تحت وطأة «خفته» الخاصة بصورة نهائية كما يعتقد كثيرون اليوم).

يعتبر مناصرو بيانو أن الخفة التي وسمت أعماله تتحرك بدافع الضرورة التاريخية والتقدم التكنولوجي. في الحقيقة، يعرض بوكانان قصة مُتخيلة عن روح هيغيلية زائفة، امتد مسارها من البنى الضخمة لحضارتي بلاد ما بين النهرين ومصر الغابرتين (الزقورات والأهرامات)، ثم عبر «الصروح

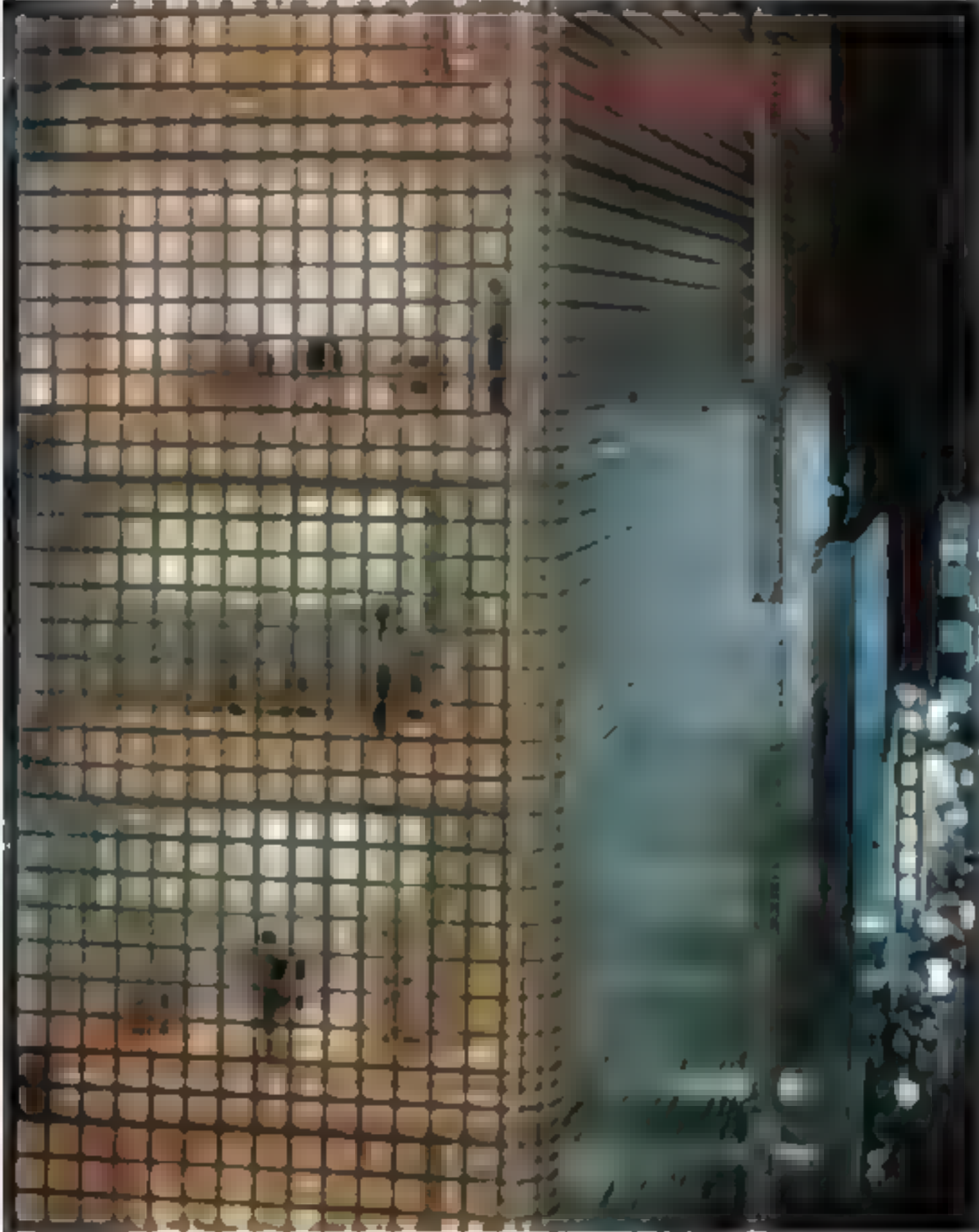
ذات الأعمدة» في «الثقافات المتوسطية» الكلاسيكية، وحتى «الشبكات» المجردة «لثقافة الأطلنطي» الحديثة («حيث تقع الطبيعة في أسر المنطق والتكنولوجيا معًا»). لتصل اليوم إلى «الأيكولوجيا الثقافية للباسيفيك». وعلى يد مصممين من أمثال بيانو ستنم أثرنة (التحويل إلى أثير) «أسلاك الشبكة إلى نواقل غير محسوسة وغير مدركة للطاقة والمعلومات، أو ستخذ شكلاً بيومورفيًا¹⁹ Biomorphic محسوسًا»¹⁹ من جانبه، يصرح بيانو ببساطة أن الباسيفيك هي «حضارة الخفة»، وأنه يفضلها على سواها: «رغم أنني نشأت في أوروبا، لكنني أشعر بالحميمية أكثر إلى الباسيفيك، حيث الخفة، أو الرياح، أكثر متانة وقدرة على التحمل من الحجر بأشواط»²⁰ غير أن وصفه للباسيفيك لا يزال أوروبيًا، متوسطيًا دون شك، عُدل موضعه وتم تحديثه وحسب. ما نرمي إلى قوله هنا إنَّ انحيازًا كلاسيكيًا، كما لدى هيغل، يدعم هذه الرواية اللطيفة عن التحول التاريخي المذكور. تدلل هذه النزعة الكلاسيكية على التأثير بجانب آخر لدى كوربوزيه وميس (باهيك عن أدولف لوس وآخرين) الذين تستبطن «أستطيقا النقاء» في مفهومهم انحيازًا من هذا القبيل، ولا يكاد بيانو يخفي هذه الحقيقة في واقع الأمر: فمتاحفه على وجه الخصوص أشبه بأعقاب مُحرَّدة للمعابد الكلاسيكية²¹

ربما يتوجب استجلاء هذا التصوّر المتسامي «للحدائث الخفيفة» في سياق دياليكتيكي؛ أي مقاومته على سبيل المثال بتصورات أقل تفاؤلاً عن «الحدائث السائلة» التي اقترحها السوسيولوجي زيغمونت باومان، و«الحدائث الثانية» التي اقترحها السوسيولوجي أولريش بيك. يسقي باومان حاضرنًا مرحلة الحدائث السائلة لأن قوة رأس المال التي تندفع عبرها هي

(*) Biomorphic يعود هذا المصطلح إلى الإغريقية، وهو مشتق من كلمتين bio وتعني الحياة، و morph وتعني الشكل يشير المصطلح إلى أشكال محددة أو صور تستحضر أشكالاً طبيعية مثل النباتات والكاسات الحية وأجزاء الجسم (المترجم)

من القوة بحيث تقتلع في طريقها أي نظام اجتماعي أو منهج اقتصادي وتستحوذ عليه ليغدو جزءاً من مسارها (تصبح الرؤيا الخيالية «كل ما هو صلب يذوب في الهواء» التي جاءت في البيان الشيوعي حقيقية أكثر في كل وقت)²². إن كان لصورة معمارية أن تلي هذا الظرف، فلعلنا نرشح ميزون هيرميس Maison Hermes في طوكيو (1998-2001)، والذي كساه بيانو بكتل من الزجاج تظهر بمظهر السائل: هنا يلتقي «العالم العائم» لطوكيو القديمة بالعالم العائم لرأس المال اليوم. من جهته، يعتبر بيك أن الحدائفة تعيش مرحلة ثانية لأنه أصبحت انعكاسية، وانشغلت بعصرنة منظومتها الأساسية القديمة²³. هذا المفهوم له دلالاته أيضاً بالنسبة لبيانو: على شاكلة غيره من المعمارين البارزين، يُعهد إلى بيانو غالباً تحويل المنشآت الصناعية القديمة (صالة عرض باغانيني كانت فيما مضى مصنع سكر)، ومواقع صناعية بأكملها بطرق تلئم اقتصاد ما بعد الحدائفة؛ اقتصاد الخدمات والرياضة، والثقافة والترفيه (يتضمن مشروعه لمرفأ جينوى حوضاً للأسماك ومجسماً كروياً زجاجياً مع أضخم مجموعة من نبات السرخس في العالم). أكثر الأمثلة دلالة في هذا الصدد هو تغيير بيانو لشكل مصنع فيات لينغوتو بالكامل Fiat Lingotto Factory في مدينة تورينو (1983-2002) صُمم المصنع أول مرة على يد المهندس جاكومو ماتّي تروكو Giacomo Matte Trucco أواخر العقد الأول من القرن العشرين، وتُعتبر هذه المنشأة الضخمة، التي استُكملت بإضافة مسار لاختبار السيارات الجديدة على سطحها، أيقونة في العمارة المحاصرة: هذا ما خلص إليه لو كوربوزيه في كتابه *Toward an Architecture* (1923) مستعيناً بصورة لمسار الاختبار، كما احتفى به رينر بانام في كتابه *Theory and Design in the First Machine Age* (1960) باعتباره «أكثر الأبنية مُستقلبيةً على الإطلاق»²⁴ عدل بيانو هذا المصنع القديم، الذي لا يزال المقر الرئيس لشركة

فيات، ليستوعب مهبطًا للحوَّامات، وغرفة اجتماعات لمديري الشركة على شكل فقاعة زجاجية، ومتحفًا خاصًا لمجموعة أجنلي للفنون Agnelli art collection على السطح، في حين وضع في الأسفل قاعة موسيقية، مساحة للعرض، سينما، فرعًا للجامعة، ومركز تسوق.



ميزون هيرميس، طوكيو 1998-2001.

© Michel Denance.

في عالمنا الحدائي، ثمة طلب عال على الأبنية المخصصة للفعاليات والعروض كما في ملاعب الرياضة والترفيه، فضلاً على مراكز التسوق العادية، أبراج المكاتب، البنوك، ومجمعات الشركات، وعلى غرار نظرائه روجرز وفوستر، انخرط بيانو في كل تلك الأصناف المعمارية. في اقتصاد تواق لإدامة الانفاق الاستهلاكي، يبقى الاستعراض مهماً للغاية، وهنا تؤدي العمارة دورها كمعروض وكصانع استعراض؛ إنها إطار لعرض السلع الثمينة، والسلعة الأكثر جمالاً بينهم في آن واحد. غني عن القول أن البنى التحتية الجديدة ضرورية أيضاً، من أجل حركة المواصلات على نحو مخصوص، ويعمل مصممون من أمثال بيانو في هذا المجال كذلك، مثل المطارات، محطات القطار، وأنظمة الأنفاق المطوّرة. جزء كبير من هذه البنى التحتية إقليمي النطاق، لكن بعضها عالمي (بالكاد يمكن القول إن مطار كانساي يتبع أوساكا فقط على سبيل المثال). إذا كانت العمارة الحديثة هي «الطراز الدولي»، عندئذ يجب أن تُدرج العمارة النيو حدائية تحت مسمى «الطراز العولمي»، إذ تتجاوز هذه العمارة في أغلب الأحيان قيودها الوطنية تماماً كما هو حال الحدائة الثانية التي تخدمها في الوقت نفسه، لا تزال تصميمات من هذا النوع بحاجة إلى مسحة محلية تضيفها على الأبنية كي تبدو أكثر صلة بالمكان، وترتفع قيمة هذه المسحات مثل أي أثر باق من الماضي (يحلو لكولهااس القول إنه لم يتبق من الماضي الكثير لنطلّ عليه، لذلك ترتفع القيمة السوقية لعبقه باستمرار). تظهر الإشارات إلى الطابع المحلي بصورة متكررة في العمارة المعولة كتذكّار للثقافة القديمة، كأمانة لماضي بعيد، كرمز أسطوري. كذا كان التلميح إلى العالم العائم في متجر هيرميس في طوكيو، إلى قرية الأكواخ في المركز الثقافي في نيوكاليدونيا، وإلى البرج المدبب المخطط لبنائه في لندن وهلم جرا



الشكل الجديد لمصنع لينغوتو، © Shunji Ishida. 2002-1983



معهد الفنون في شيكاغو ، 1999-2009. © Nic Lehoux

يسمى بيك هذه الظاهرة «الكوزموبوليتية التافهة»، وبيانو، مثل روجرز وفوستر، بارع في التعبير معماريًا عن هذه الظاهرة. لعله من المؤكد أن يكون هذا الجانب الإشكالي في الطراز المعولم ضربة قاصمة «للإقليمية الحاسمة»²⁵ كما طرحها كينيث فرامبتون Kenneth Frampton لمقاومة هذا النمط من «الحضارة العالمية»²⁵

يرغب فرامبتون، الذي كرس عمله لـ«شاعرية العمران»، في رؤية أثر نقدي في «قطاع» بيانو، الذي قيل إنه حل وسط بين المحلي والعالمي دون الخضوع إلى الميول المحافظة في المحلي أو العقلانية الرأسمالية في العالمي. إلا أن القطاع، كما طوره بيانو، لا يتحول إلى مكون مقاوم، متجسد تمامًا في المادة والتركيب، بقدر ما يصبح رمزًا مؤثرًا آخر أو ظاهرة جوية في عالم الكوزموبوليتية التافهة؛ عالم يبقى في جوهره كلاسيكيًا. من هذه الناحية، تبدو الخفة قادرة على أن تسمو بطبيعة المادة وبالثقافة التاريخية كذلك، وهنا مجددًا يتبدى تأثير التوثين جليًا. ومن الجلي أيضًا أنها قادرة على التأثير على مستوى عالمي.

(*) الإقليمية الحاسمة Critical Regionalism مبهج في الهندسة المعمارية يسعى لمواجهة اللامكانية وانعدام الهوية في الطراز المعماري الدولي، ويرفض الرعة المردبة المتمثلة وزخرفة العمارة ما بعد الحداثية تهدف تصميمات الإقليمية الحاسمة إلى خلق عمارة متجذرة في التقليد الحديث، لكن مرتبطة بالسياق العمراني والثقافي (المترجم)

هوامش الفصل الرابع

- 1 افتتاحية موقعه الإلكتروني (حتى العام 2010) عبارة عن صورة لمشعل مليء بالأدوات القديمة للحرفة
- 2 استمرت هذه الشركة في نشاطها وكان يمثلها في عدة مشاريع كبرى المهندس السيرلانكي سيسيل بالموند، الذي، كما أشرنا في الفصل الأول، عمل مباشرة مع ريم كولهااس وغيره
- 3 Patrick Buchanan, *Renzo Piano*, vol. 1 (Phaidon, 1993): 28.
- 4 يوحي ذلك بأن القطاع يعتمد على المقياس، وأن شبكة الإسناد المائل الخاصة بفوستري بالطبع أكثر فعالية في الأبنية الأصغر حجمًا في الوقت نفسه، تحوّل القطاع بطريقة ما من عنصر مجرد إلى علامة مميزة.
5. Philip Jodidio, *Renzo Piano Workshop 1966-2005* (Cologne: Taschen, 2005): 10; Buchanan, *Renzo Piano*, vol. 1: 16.
- 6 سأعود إلى هذا الطريق الثالث المتببس - للهيكل بصفته زخرفة و/أو مآخذًا عامًا - في الفصل السابع.
7. Buchanan, *Renzo Piano*, vol. 1: 27.
8. Buchanan, *Renzo Piano*, vol. 2 (London Phaidon, 1995): 13.
9. Buchanan, *Renzo Piano*, vol. 1: 28, 19.
10. Le Corbusier, *The Decorative Art of Today* (1925), transl. James Dunnett (Cambridge, MA. MIT Press, 1987): 103.
11. Jodidio, *Renzo Piano Workshop*: 293.
- 12 قد يقول المتشكك إن هذا المركز هو بادرة اعتذار من الحكومة الفرنسية، تعوّض الكاليدونيين الحدد بنسخة مبسطة عن ثقافة الكاكاو الخاصة بهم، وعليهم أن يكونوا ممتنين لذلك كما هو متوقع.
13. Piano quoted in Jodidio, *Renzo Piano Workshop*: 6.
14. المصدر السابق
- 15 تتمثل هذه الخفة في التصميم الحديد لمتحف الفن الحديث الذي وصّعه يوشيو تانيغوشي Yoshio Taniguchi عام 2004، وهو ما سبق قدم المرید عنه في المصل السابع.

16. Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium* (New York: Vintage Books, 1993): 8.
17. سأعود إلى هذا الموضوع في الفصل العاشر.
18. Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being*, transl. Michael Henry Heim (New York: Harper & Row, 1984); Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, transl. Michael Eldred (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).
19. Buchanan, *Renzo Piano*, vol. 1: 33.
- الافتراضات والتوقعات، ورغم التطرق إليها بإيجاز في هذا الجزء، هي من الوصوح بما لا يستدعي تحليلها وفحصها.
20. Piano quoted in Jodidio, *Renzo Piano Workshop*: 9.
21. حول الاستعارة المألوفة والمتعلقة بالبرعة الكلاسيكية في السياق الحدائي، انظر الهامش 25 في هوامش المصل الأول.
22. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (Cambridge: Blackwell, 2000).
23. Ulrich Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity*, transl. Mark Ritter (London: Sage Publications, 1992).
24. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (London: Architectural Press, 1960): 193.
25. The classic text is Kenneth Frampton, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance," in Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983); but also see his *Studies in Tectonic Culture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995).

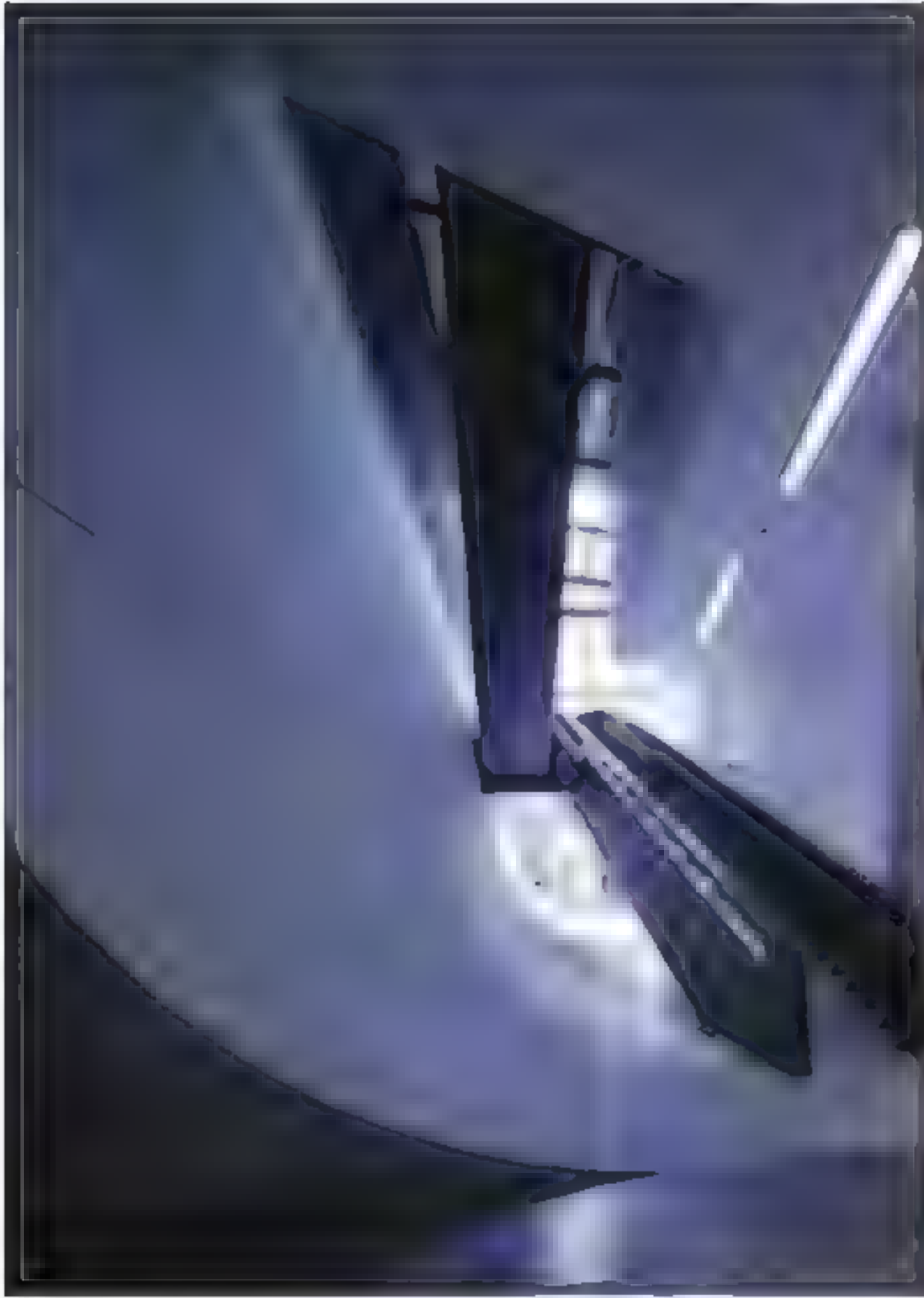
الجزء الثاني

العمارة والفن وجهًا لوجه

5

أماراتٌ طليعية

في العقد الماضي، ارتقت زها حديد من شخصية تتصدر المشهد في المدارس المعمارية إلى معمارية شهيرة تحظى بما يكفي من المصداقية لدى مجالس إدارة الشركات، لتتمكن من ثم من إكمال بضعة أبنية كبيرة وإطلاق عدة مشاريع أخرى بدأ هذا الصعود في عام 2003 عندما قوبل مركز الفن المعاصر Contemporary Arts Center الذي صمّمته في سنسيناتا Cincinnati بالترحاب على نطاق واسع، وتعزز هذا الصعود مع اكتمال مقر مصنع سيارات BMW في لايبزيغ Leipzig عام 2005 وهو ما أثبت مقدرتها في مجال تصميم المشاريع الصناعية. فازت حديد عام 2004 بجائزة بريتزكر Pritzker المرموقة في مجال العمارة – وهي أول امرأة تحظى بهذا الشرف- كما أقيم معرض خصص لما أنجزته على مدار ثلاثين عامًا في متحف غوغنهايم Guggenheim عام 2006 في الأونة الأخيرة، افتُتح مركز الفنون الحديثة الذي صمّمته (المعروف اختصارًا بـماكسي MAXXI) في روما للتقييم والمعاينة الأوليين عام 2009، علاوة على مشاريع ضخمة أخرى قيد الإنجاز تشمل أبنية مكاتب ومجمعات ثقافية في الشرق الأوسط، دار أوبرا في غوانزو Guangzhou، ومركزًا للحياة المائية لصالح أولمبياد لندن



مركز لويس وريتشارد روستنثال للفن المعاصر، سينسيناتي 1997-2003

© Helène Binet.

2012. لم يعد ممكناً استبعاد حديد من المشهد بعد الآن، الأمر الذي دأب عليه نقّادها فيما مضى، كامرأة اقتحمت مجال حرفة ذكورية وعلى خلفية شخصيتها صعبة المراس وأصولها الأجنبية (ولدت حديد في بغداد عام

(1950) بالنسبة لأنصارها، تفوقت حديد على جميع أقرانها لناحية إعادة التفكير بالأساليب التمثيلية القديمة للعمارة، واستثمار تقنياتها الرقمية الجديدة. هذا الرأي هو ما أخذه بعين الاعتبار، مع تركيزي بشكل خاص على لجوئها إلى اختيار مراحل زمنية معينة في مسار الفن والعمارة الحدائين.

على مدى سنوات، وبعد تخرجها عام 1977 في الجمعية المعمارية في لندن، لم تنجز حديد إلا النزر اليسير من الأعمال التي تحمل توقيعها. خلال فترة السكون هذه التفتت حديد إلى الرسم الحدائي؛ التحريد السوبرماتي للفنان الروسي كازيمير مالفيتش Kasimir Malevich تحديدًا اكتشفت حديد هذا التأثير في رسوماتها الخاصة، وهو ما اعتبرته مبدئيًا طريقةً لتطوير اللغة التجريدية لصالح أسلوبها المعماري، ولجعل الاصطلاحات القياسية المعتمدة في التصوير المعماري (المخطط، المشهد الجانبي للمبنى، الرسم المنظوري، الإسقاط المتعامد للشكل الثلاثي الأبعاد) أكثر ديناميكية مما تبدو عليه عادة. في أطروحتها المقدّمة لدى الجمعية المعمارية، وفي مخطط غير متوقع لمجمع فندقٍ مفترض على جسر التايمز، كتّفت حديد مصطلح مالفيتش «الأركيتيكتونات Arkitektons» ليناسب تطلعاتها؛ وهي نماذج من الجص تبني على هيئة كتل هندسية (مُضَلَّعة) كان قد اقترحها لعمارة النصب التذكارية أواسط العشرينيات في الاتحاد السوفيتي الوليد. كان ذلك ملمحًا مبدئيًا لكنه غير مبشّر، لأنه رغم محاولة إحياء السوبرماتية (المربع الأبيض والمربع الأحمر)، بقيت كتل الأركيتيكتون سكوبية في تكييفها. بيد أن مشروعها تحدت معالمة إذ كتبت حديد متحدثة عن الماضي: «شعرت أن علينا دراسة التجارب التي أُلغيت ولم تُختبر في الحدائوية مجددًا، ليس بغرض إعادة إحيائها بل لاستجلاء حقول جديدة في البناء»¹.



ماكسي (MAXXI)، روما 1998-2009

© Hélène Binet.

إن استعادة التجارب التاريخية الطليعية المعطلة كانت استراتيجية رئيسة للفن المبتكر والراديكالي بعد الحرب العالمية الثانية (لنتأمل محاولات دادا Dada المتعددة لإعادة تحفيز ذلك). لا شك أن الفن الحدائي قاسى وطأة القمع المؤلم في ظل أنظمة هتلر، ستالين و(بدرجة أقل)

موسوليني، وبالمحصلة، وصلت حركات مثل التعبيرية، البنائية و(بدرجة أقل) المستقبلية إلى طريق مسدود، ويمكن أن تكون العودة إليها دافعاً قوياً لإعادة الاكتشاف وإعادة التقييم. يختلف الحال في العمارة التي لم تتعرض لقمع بالغ الخطورة، فكما أصرت شخصيات بارزة في هذا المجال من أمثال والتر غروبيوس Walter Gropius، لو كوربوزيه وميس فان دير رويه، وبالنظر إلى ما اقترح في الفترة التي أعقبت الحرب، لم يتسع البون بين الماضي والحاضر بحيث تبدو مقترحاتهم غريبة أو حتى جديدة. وعليه؛ حين أعاد معماريون شبان مثل بيتر آيتزلمان وريتشارد ميرالنظر في أعمال لو كوربوزيه خلال الستينيات على سبيل المثال، لم يكن لذلك تأثير مباشر على عودة العمارة الطليعية، إذ لم يؤد ذلك إلى إعادة ضبط مصطلحات الخطاب بشكل جذري. ثمة استثناءات قليلة طبعاً لهذه القاعدة العامة. فكما ذكرنا في الفصل الأول، حث رينر بانام مجايليه من المصممين على أخذ العمارة المستقبلية والتعبيرية بعين الاعتبار مجدداً، اللتين حُيدتا بتأثير الاهتمامات الوظيفية والعقلانية الخاصة بالطراز الدولي، ثم بدأ جيل آخر من المصممين في الستينيات دراسة السابقة المفقودة، في معظمها، للعمارة البنائية الروسية². سبرت حديد غور هذه السابقة أيضاً في الجمعية المعمارية مع أساتذتها ريم كولهااس وإيليا زينغيليس Elia Zenghelis، مع أنه كان من غير المألوف أن يتطلع معماري إلى رسام مثل السوبرماتي مالفيتش علاوة على أن ذلك سابق لأوانه، لأن المنادين بعودة التمثيل في عمارة ما بعد الحداثة بدؤوا أواسط السبعينيات باستبعاد التجريد الحدائي كلياً، وهل من حوارٍ صميم للتجريد الحدائي يمكن استحضاره غير مالفيتش؟ في هذا الصدد على الأقل، يمكن القول إن حديد انحازت إلى مشروع مختلف للفن ما بعد الحداثي؛ يُخضع التمثيل للنقد بدلاً من إحيائه³.

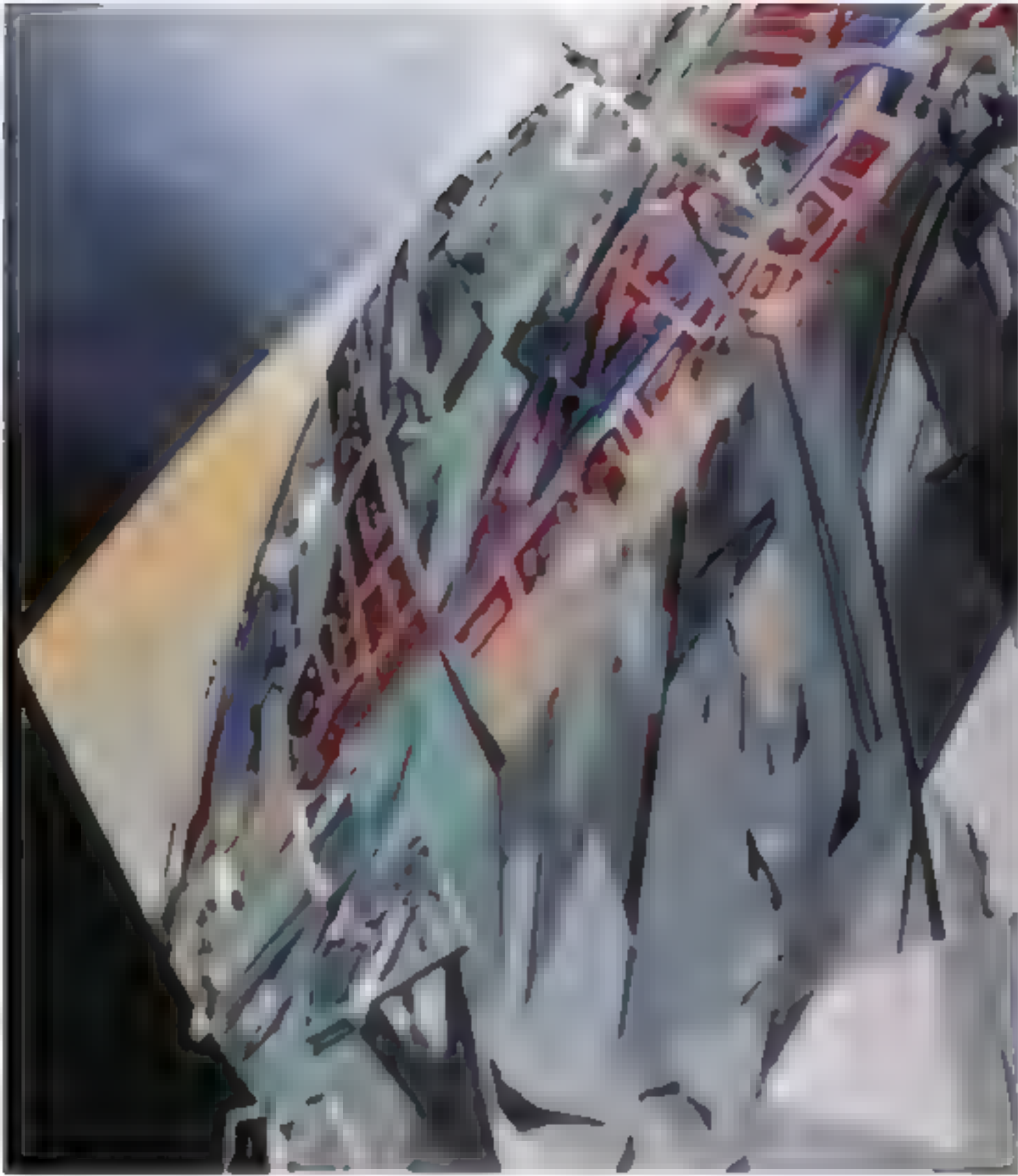
كتب مالفيتش عام 1919: «لقد مرّقت المظلة الزرقاء التي تكبح جماح الألوان. لقد خرجت إلى قلب البياض. اتبعوني يا رفاقي الملاحين وامخروا عباب اللجة»⁴. هذه مطالبة راديكالية باللاموضوعية ليس من شأنها أن تنفي التمثيل بأكمله وحسب، بل أي صلة دنيوية باللون، ناهيك عن الحضور الدنيوي الراسخ للصورة التقليدية (الوضع القائم الذي يعكس وقفنا المنتصبه) رعم ذلك لم تندفع كل الرسومات السوپرماتية تمامًا إلى تلك اللجة: تبقى بقية من مرجعية في أعمال مالفيتش إذ لا تزال أشكاله الهندسية تُقرأ أحيانًا كصور ملونة على خلفية بيضاء، حتى عندما تدل هذه الخلفيات ربما على فضاء ما وراء «المظلة الزرقاء» للسماء. تستثمر حديد في رسوماتها بعضًا من هذه الإشكالات: مثل كيف يمكن أن تبدو الأشكال السوپرماتية أفقية أو عمودية، أو الفضاءات السوپرماتية ناكسة أو سطحية، فضلًا على أنها تُفاقم هذه الإشكالات في الوقت نفسه لأن المنظور في رسوماتها لا يتبدد بقدر ما يتضاعف في أغلب الأحيان، مع التأثير الذي يحدثه وجود مناظر مختلفة ضمن الصورة الواحدة، ومعاور مكانية ليست مستديرة فقط بل ملتفة كذلك، ما يؤدي إلى انتشار المتجهات في أعمالها في اتجاهات مختلفة دفعة واحدة: انطلاقًا من عين الناظر، نحو الناظر، مع وجود الكثير من المنحنيات والزوايا بين المنظورين. اعتبر الرسم السوپرماتي فيما مضى تسطيحًا راديكاليًا لمستوى الصورة (حجمها، شكلها، لونها، وملمسها. م)، لكن حديد تحفزه بدلًا من ذلك كاقترام دراماتيكي لزمكان مجهول، في محاولة «للإعلان» عن موضوعاتها، «لضغط وتوسعة» فضاءاتها، لتكثيف وتحرير هياكلها في أن واحد⁵

عبّرت حديد أول الأمر عن هذه الأهداف في لوحتها: العالم (89 درجة) (89) The World عام 1983، وفيها تُحوّل، بما يكفي من الغطرسة، جزءًا من الكوكب إلى استعراضٍ لمشاريعها الخاصة حتى تاريخه حيث عدل محاور

أماراتٌ طليعية

كوكب الأرض بصورة مبتكرة غير مسبقة - على شكل ميلان حاد من تناسق خطوط مستقيمة - ناقصًا درجة واحدة. أعرب أرون بيتسكي Aron Betsky، عن حماسه لهذه اللوحة- البيان قائلًا «العالم الحقيقي أصبح حديد لاند (أرض زها حديد)، حيث تختفي الجاذبية، تلتف المنطورات، تتقارب الخطوط، وحيث لا تحديد لمجال أو نشاط. ليس هذا مشهدًا محددًا للوظائف أو الأشكال، إنما كوكبة من التركيبات الممكنة»^٦ في هذا السياق، عبر باترك شوماخر Patrik Schumacher الذي عمل معها لفترة طويلة عن حماسه أيضًا بقوله إنَّ حديد قد أعلنت عن «پارادایم جدید» لـ«التشابك المنحني-الخطي»^٧ إذا كان هذا پارادایمًا جدیدًا، فله عيوبه. لا ريب أن العودة إلى الرسم التحريدي كانت حركة مدهشة، لكنها جعلت تصميماتها تصويرية وحتى مُعلقة في الهواء. تشير حديد إلى هذا الميل في روايتها الخاصة عن مشاريعها المبكرة، فكتبت عن «المقاطع العائمة» للعمارة «والمعلقة مثل الكواكب»^٨ بعد إطلاقها، كيف يمكن إعادة ربط هذه الهياكل بالأرض؟ لقد صاغ مالفيتش تجريده ليس فقط عن طريق سحق المرجعية، بل من خلال تشتيت الباطر الذي يحاول استقرار الماطر الجوية (من منظور علوي) الأمر الذي يجعل تحديد موقع الذات أيًا كانت صعب التخيل. كان هذا ملمحًا راديكاليًا في الرسم، لكن هل يصلح في العمارة؟ أين الدات، ناهيك عن الموضوع في هذا التصوير العائم؟ في مرحلة مبكرة، لم تلق مشاغل كهذه اهتمامًا كبيرًا، كما أن رأيها المستفز حول أن التمثيل مهم بقدر ما هو البناء رفع منزلة حديد ضمن دوائر المشتغلين بالعمارة.

توظف حديد بنائية فلاديمير تاتلين Vladimir Tatlin كمكافئ مادي لمثالية مالفيتش الجوية (التعليق في الهواء). منذ أواخر السبعينيات، هيمن هذا «التعارض بين المربع الأحمر لمالفيتش Red Square وركن الراحة لتاتلين Corner Relief» على تصميماتها التي وضعتها لصالح كولهااس

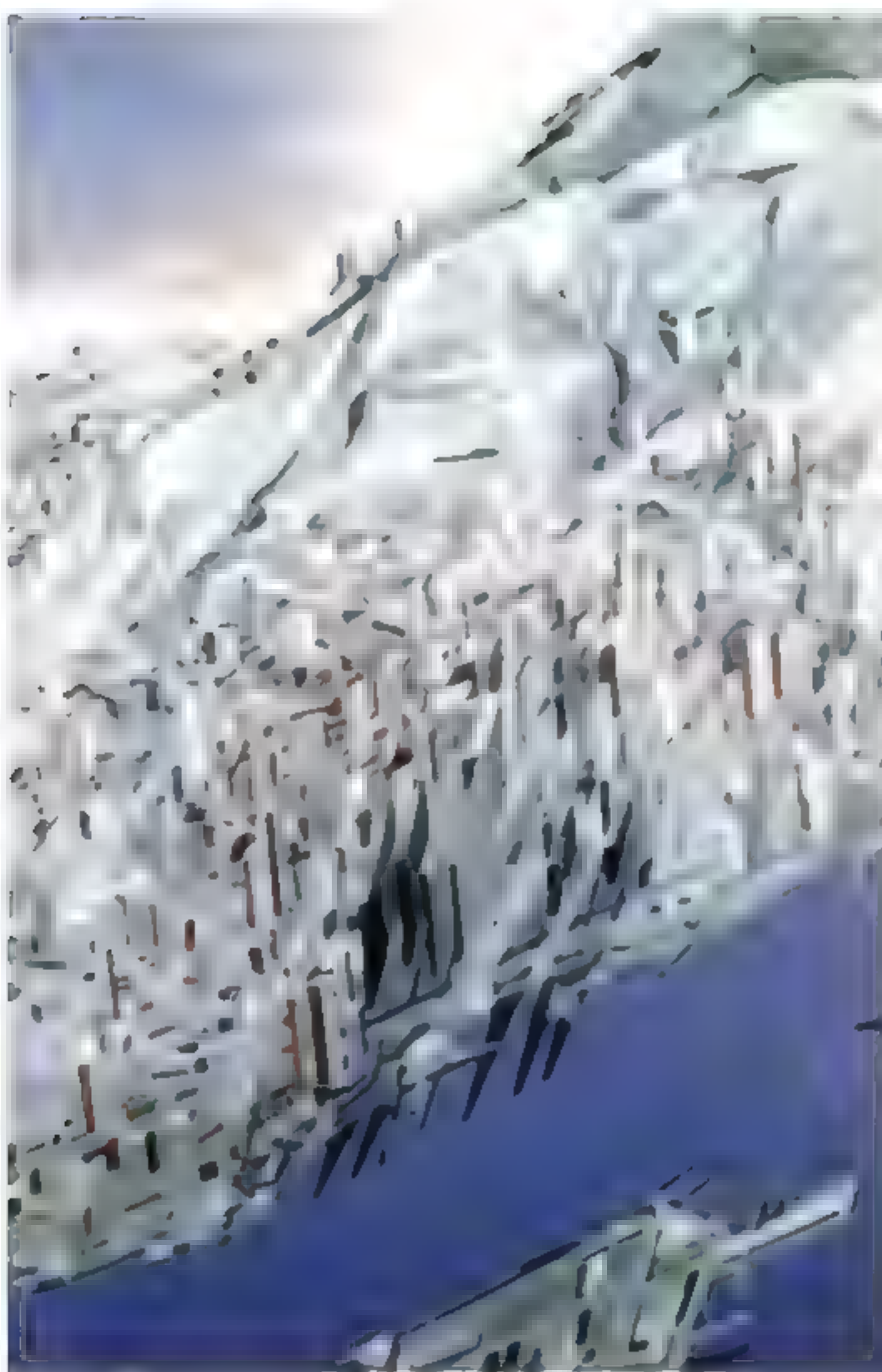


العالم (89 درجة)، (89) *The World*، 1983

وزينغليس (في مكتبهما المبتدئ للعمارة المتروبولية)، حيث تحاول في هذه التصميمات تهجين الأساليب المختلفة بين السوبرماتية والبنائية (انشغلت الأولى بالمتسامي، والثانية بالتكتوني)⁹. انتهجت حديد هذه التوليفة الملتبسة في أسلوبها الخاص عقب عام 1979، وخاصة في عملها *The Peak* (1982-83) الذي منحها بطاقة الدخول في منافسة هونغ كونغ وتصف هذا المخطط الذي لم يُبنَ -منتجع سياحي يتشظى على جوانب جرف صخري-

«جيولوجيا سوپرمايتية»: عبارة إشكالية تُلمح إلى التضاد بين المبادئ التي يمثلها كل من مالفيتش وتاتلين¹⁰. هذا التضاد تحديداً هو ما أدرج حديد في قائمة المشاركين للمرة الأولى في معرض «العمارة التفكيكية» الذي مثل نقطة فارقة في مسارها، حيث اختيرت من قبل مارك ويغلي Mark Wigley وفيليب جونسون Philip Johnson في متحف الفن الحديث عام 1988. ثم اختيرت بعدئذ كمصممة لمعرض «Great Utopia» في غوغنهايم 1992-93 (حيث أعيد عرضُ النزاع القديم بين مالفيتش وتاتلين مجدداً)

كانت الخطوة التالية بالنسبة لحديد إثبات أنه يمكن ترجمة تمثيلاتها الديناميكية إلى أبنية حقيقية. وهنا مجدداً أُلحِت المخططات البنائية إلى طريقة تجمع فيها بين تشكيلاتها الهندسية المعقدة. وتجدر الإشارة إلى أن حديد، مع تدفق المشاريع إلى مكتبها أواسط الثمانينيات، قد بسّطت تشكيلاتها في واقع الأمر. احتلت الأشكال التي تحاكي مقدمة السفينة موقعاً بارزاً في التصميمات أواخر العقد الثمانيني، وقد هيمنت على مشاريعها العمرانية الأولى: مجمع سكني في برلين (1986-93)، ومحطة إطفاء فيترا Vitra Fire Station بالقرب من مدينة بازل (1990-94). أضيف إلى هذه الهياكل العمرانية مع بداية التسعينيات أوتاد وتشكيلات لولبية كما في مشروعها المنزل اللولبي Spiral House (1991)، ثم ثنيات وميلانات في أواسط التسعينيات كما في بلوبرينت بافيليون Blueprint Pavilion (1995)، ومخططها الملحق متحف پرادو Prado Museum (1996). كما هو حال معماريين آخرين في هذه الحقبة الجديدة للتصميم المدعوم بأنظمة الكمبيوتر، اتسعت طموحاتها السابقة لتلتقي مع مقدراتها التقنية، وسرعان ما أتاح هذا الترابط لحديد أن تتخيل جدراناً تنبثق «في كل الاتجاهات» كما في تصميمها لسرادق ويش ماشين Wish Machine عام 1996، وأن تقترح سطوحاً خارجية «تنجدل معاً وتندمج أحياناً مع



The Peak, 1982-83.

بعضها لتشكّل أرضيات، جدرانًا، ونوافذ» كما في مشروعها الملحق متحف فيكتوريا وألبرت Victoria and Albert Museum في السنة نفسها¹¹. من الممكن استبعاد هذه التطبيقات كلامح توحى بالتهور والشطط، لكنها ليست اعتباطية بالمطلق، فغلافًا لمعماريين آخرين مبالغين إلى التشكيلات التمييزية، عملت حديد على إظهار تشكيلاتها كمولّدات محفّرة لنهايتها المعمارية ولفضاءات عملها.

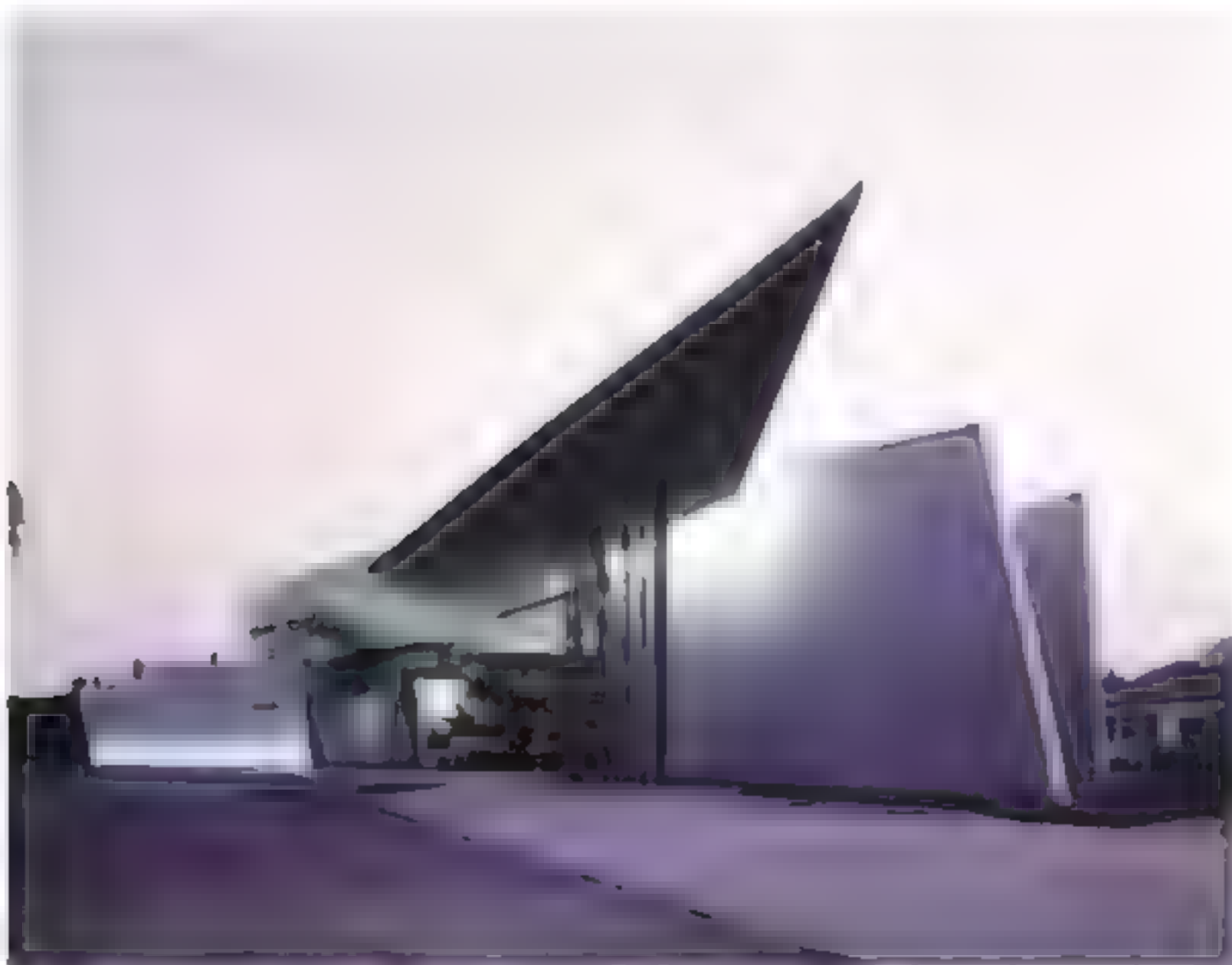
كان كولهااس المعلم الملهم لحديد في البداية؛ وقرارها بالعودة إلى السابقات المهملة في الحدائثية كان اقتداءً به، وكذا كان ميلها إلى تطوير عنصر مفرد في برنامج معماري أو موقع ما ليكون مفتاح المخطط بأكمله، فضلًا على تأثرها بالاهتمام الذي أولاه للحواضر الكبرى ككل. وفيما يتعلق بمسألة تجسيد التمثيلات في أبنية، كشفت حديد عن تأثرها بشخص آخر وهو أيزنمان Eisenman. وفقًا لسجلات الهندسة المعمارية، بالكاد يمكن القول إنّ عرض التمثيل في صورة موضوع على نحو مفصل هو عملية جديدة أو غير مألوفة؛ فتطبيق الرسم المنظوري وحيد النقطة كان ركيزة تأسيسية في عمارة عصر النهضة على سبيل المثال، تمامًا كما كان تعقيده مهمًا في العمارة الباروكية (لنتأمل أعمال برونلسكي Brunelleschi وبوروميني Borromini على التوالي) من المتفق عليه بوجه عام أن البنائية (من إل ليسيترزكي El Lissitzky إلى ثيوفان دويسبورخ Theo van Deosburg على سبيل المثال) استعملت المنظورات والإسقاطات كمولّدات للتصميم. إلا أن أيزنمان مضى أبعد في هذا الاتجاه؛ حيث تبدو إسقاطاته في المنارل التي رسمها في مرحلة مبكرة مهيمنة على أبنيته. قطعت حديد شوطًا أبعد من ذلك، فزجّت النماذج المألوفة للتمثيل المعماري – لم يتوقف ذلك على الإسقاطات متساوية الأبعاد والإسقاطات المحورية (الالتفاف حول محور واحد يظهر المبنى من مختلف جوانبه. م) بل تعداه إلى المنظورات وحيدة

النقطة ومنظورات عين السمكة (رؤية واسعة تشوه المشهد وتخلق صورة نصف كروية أوبانورامية عريضة. م) - في هيكل من الامتدادات الغربية التي تنفجر للداخل أو الخارج وأحدثت «تشوهات حقيقية في الحيز المكاني»¹² في تلك المرحلة، طور معماريون مثل فرانك غيري صناعة الشكل في التصميم المبتكر الجديد إلى درجة تحتم عليه فيها مواجهة (من جديد) مأزقه الحدائي الخاص: كيف يمكن، في هذا المجال من الحرية الظاهرة، تحفيز القرارات التي تخص العمارة؟ إلى حد بعيد، كان اشتغالهما على نماذج التمثيل هو ما أنقذ حديد وأيزنمان من تغيير المظهر الذي أصرَّ عليه غيري وأتباعه.

في خضمّ «تشوّهاتها الفعلية للحيز المكاني»، كشفت حديد عن رغبة في تحدي الشاقولية المفترضة في العمارة، وإمكانية إقامة البناء على محوره الأفقي (تخيلت عام 1996 جسراً في مدينة لندن على شكل «ناطحة سحاب أفقية»)¹³. من حيث المبدأ، يمكن لهذا الانفتاح الجانبي للمبنى أن يجعل العمارة أقل ضخامة وأكثر ديناميكية، كما يمكنه أيضاً سحب المبنى عبر محيطه بطريقة تربك علاقته بالأرض القائم عليها، والحدّ الفاصل بين حيزه الداخلي وحيزه الخارجي. وفق هذا الأسلوب تحديداً توسعت حديد في أسلوبها من هياكل متميزة منفصلة إلى «مجالات جديدة في البناء»، حيث تبدو مخططاتها وكأنما تنبثق من التضادات الراسخة في مواقع البناء. وتقوم حديد أحياناً بتغيير وجهة المحاور بطريقة معاكسة: «فتقلب الأرض إلى الأعلى» لتصبح «مسطحاً أفقيّاً» وقد فعلت ذلك مبكراً في مشروع فندق لمدينة أبوظبي، وكررت ذلك إلى حد بعيد في المقترح الذي تقدمت به عام 2005 لتصميم ملحق الفن الإسلامي في متحف اللوفر¹⁴ أضحى هذا التلاعب العمودي-الأفقي محورياً في أسلوبها المعماري، وأظهر ثنائياتها وميلاناتها وأشكالها اللولبية كعناصر هيكلية وزخارف عصرية؛ عناصر توفق بين طبقات مبنى معين من جهة، وتفاصيله الداخلية والخارجية من جهة،

أمارات طلبعية

والهيكل، والموقع، والمدينة من جهة أخرى. هذا النمط من التغيير المحوري والترابط الداخلي-الخارجي لا يزال معمولاً به ويتضح ذلك في معظم أبنيتها الحديثة مثل ماكسي MaXXi في روما¹⁵.



محطة إطفاء فيترا، قبل أم راين، ألمانيا 1990-94

© Christian Richters.

لا ينبغي الخلط بين حديد والوظائفية، ففي أسلوبها المعماري تحتل المخيلة المقام الأول، يليها الهيكل وبعده الوظيفة. في الوقت نفسه، وبالرغم من أشكالها الغريبة غير المألوفة، لا يمكن اعتبارها شكلائية وحسب أيضاً. بل إن المحرك الرئيس في أسلوبها المعماري هو إطلاق العنان للقوى المرصودة في مشروع أو موقع ما، ومن هذه القوى يمكن تطوير مساحات وهياكل غير متوقعة. مع ذلك، يبدو هذا الدافع المحدد بالموقع على النقيض من صورة

الأرض البكر *tabula rasa* في مفهومها للتجريد السوپرماتي، الأمر الذي يلح علينا بالسؤال إلى أي درجة يمكن اعتبار مخططاتها مستمدة من المواقع التي تنفذها عليها. لنأمل مشروعها مرآب السيارات والمحطة الهائية Car Park and Terminus في ستراسبورغ (1998-2001) الذي يُقدم أحياناً كمثال جيد عن العمارة المحددة بالموقع. يتخذ هذا المجمع شكل زاوية منفرجة، تتخذ بدورها وجهة تقاطع الطرق وخطوط السكة الحديدية، لكن يمكن فهم التصميم كتجريد معماري يرض على قوام مجرد (تضيف حديد تجريداً تزيينياً حيث تدفع بياض سطح المحطة الأخيرة نحو مرآب السيارات بصورة تشبه السووش 'العلامة الشهيرة لماركة ناكي الرياضية'). باختصار: القوى هنا مُتخيلة بقدر ما هي مُنزعّة، ويمكننا أن نحاحُ وفق المنطق نفسه فيما يخص متجهاتها المجدولة التي تزيّن بناء ماكسي MAXXI. فوق ذلك، وعلى القدر نفسه في العمارة والفن، أصبح الاستقراء المزعوم للمخطط من موقعه عملية مألوفة، حيث اعتمد كطريقة لتجنب الاعتباط أولاً ليتحول تالياً إلى اعتباط بحد ذاته¹⁶.

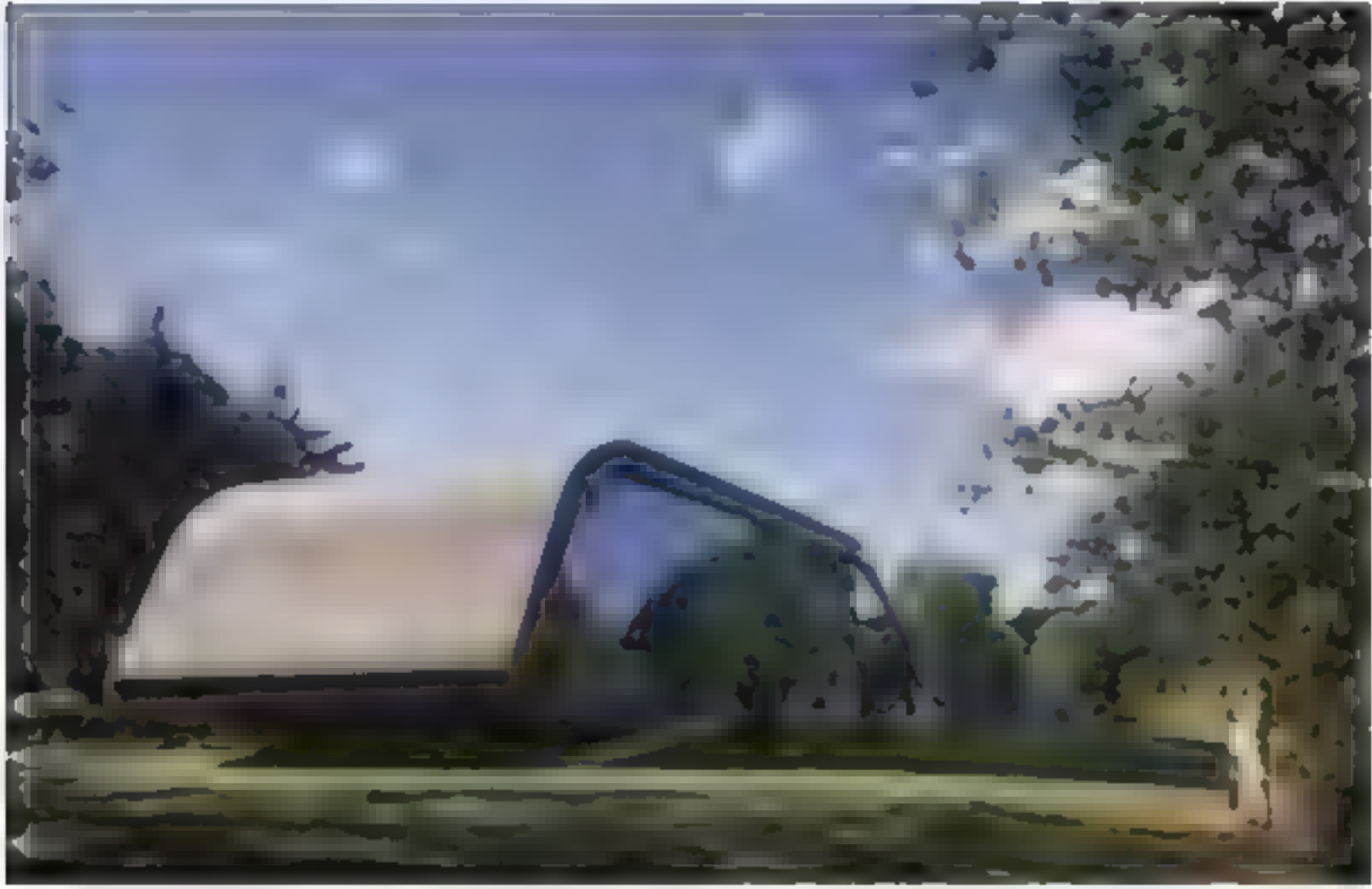
إن الانشغال بهذه القوى يدل على سوابق تاريخية لدى حديد؛ سوابق غيّبها اهتمامها بالسوپرماتية والبنائية في سياق قراءة أعمالها، ونعني هنا: العمارة المستقبلية والتعبيرية. تلمح حديد إلى ميولها هذه بعض الأحيان بلغتها الخاصة كما تشير ملاحظاتها على أول مبنى حمل توقيعها «محطة الإطفاء فيترا»: المبنى بأكمله حركة مجمّدة، يمكن أن يدب فيه النشاط في أي لحظة، وهي تطالب عمومًا «بصورة جديدة للحضور المعماري» الذي يحمل «خصائص ديناميكية مثل السرعة، الحدة، القوة، والاتجاه»¹⁷.

صرح النحات المستقبلي أومبرتو بوكيوني Umberto Boccioni عام 1912 قائلاً «دعونا نفكك بنياتنا، ونضع البيئة المحيطة في داخلها نحن



مرآب السيارات والمحطة النهائية. ستراسبورغ 1998-2001

نعلم وجوب أن تشكل البيئة المحيطة جزءاً من الكلّ المدن (الدونة في العمارة تستخدم لوصف وجود ثلاثي الأبعاد أو منحوت للمبنى. م)، أن تكون عالماً بذاته له قوانينه الخاصة: وهنا يمكن أن يقفز الرصيف ويحط على طاولتك، أو يمكن لرأسك أن يعبر الشارع، بينما يجدل مصباحك شبكة من الخطوط الجصية المستقيمة من منزل إلى التالي»¹⁸. بقدر ما فعل أي معماري منذ ذلك الوقت، استجابت حديد لهذا النداء المستقبلي لفتح الهيكل على الحيز المكاني، ولتأويل معنى الجزء الداخلي والجزء الخارجي من البناء، ولتكثيف «البنية» و«الظروف المحيطة» على السواء. تبدو المتجهات المستوية في رسوماتها وأبنيتها دون ريب وكأنها تنطلق محلقة من وعاء مستقبلي زاخرباً بالأشكال.



ملحق متحف أوردروربغاردر، قرب كوبنهاجن 05-2001

© Roland Halbe.

فضلاً عن أن البُعد البائي يقبّد المظهر السوپرماتي الجويّ في أعمالها المبكرة إلى حدّ ما، ثمة بعدّ تعبيري في أعمالها اللاحقة يسيطر على المظهر المستقبلي الديناميكي إلى حدّ ما أيضاً. بعض التشكيلات الهندسية المفعمّة بالحيوية التي طرحتها حديد منذ مشروع محطة إطفاء فيترا، تمت نمذجتها باستخدام مواد كتلية ثقيلة كالإسمنت، ثم انحازت أكثر فأكثر إلى النحت التعبيري ذي الأحجام الضخمة فعلى سبيل المثال، ينطوي المخطط التفصيلي، الأنيق والتماسك في أن، لمعرض الحدائق الإقليمي Landesgartenschau (1996-99)، وهو عبارة عن صالة عرض ومركز أبحاث في فايل أم راين Weil am Rhein- ألمانيا، على بنية تجمع بين السرعة المستقبلية والنمذجة التعبيرية (فهو يقطع عبر المشهد الطبيعي ويلقي بثقله عليه أيضاً)، وينطبق ذلك على الملحق الذي صمّمته لمتحف أوردروربغاردر Ordrupgaard قرب كوبنهاجن (2001-05)، مركز شركة BMW الشهير



الرسم الهندسي لمركز لندن الحياة المائية 2005-11

(05-2001)، إضافة إلى أبنية جديدة أخرى. تتضمن مشاريعها الحالية مجملًا لوسائل الإعلام في Pau - فرنسا، محطة قطار في نابولي، ومركز الحياة المائية لأولومبياد لندن، وتستحضر كل هذه المشاريع اهتمامات مستقبلية بالإعلام و/أو بالحركة. إلا أن حديد نمذجتهم بصورة أشكال تعبيرية متعددة. وحين تطفئ نمذجتها التعبيرية على ديناميكيته المستقبلية يسفر ذلك غالبًا عن صورة سكونية¹⁹.

لا تنبئ أبنية حديد عن الحركة بقدر ما تمثلها – إنها، أي الأبنية، «حركة مجمدة» بالتحديد- وزيادة على كونها تضاعف مناظر متحركة طليقة، تخلق هذه الأبنية تسلسلاً من المنظورات الجامدة²⁰. فيترا على سبيل المثال، هي مشروع نُفذ كما رسم عمليًا دون أي زخارف: مجموعة كتل من المنظورات البارزة والواضحة، كما تشير الأجزاء الداخلية لمتحفها في سينسيناتي وروما إلى مصفوفة من المناظر المصممة، متشابكة لكنها ثابتة، وتعبّر عن تصميم متناغم كحال كل ما يحيط بها²¹. لقد بيّنت الأدنوية منذ زمن طويل أن الأجسام البسيطة تدفعنا للتحرك حولها كيفما اتفق؛ لنختبر غالبًا الأشكال المثالية وفق مفهومنا إزاء الأشكال العارضة والطارئة التي تخلقها تصوراتنا.

للمفارقة، لعل حديد تأسر زوارها من النظارة بتشكيلاتها الهندسية المعقدة أكثر مما تحفزهم²² فوق ذلك، ورغم ما تتصف به وسائطها الرقمية والتصويرية من خفة، غالبًا ما يوجد ثقل في المواد والكتل المستخدمة في أعمالها تضاد هذه النتيجة التباهي بالطابع اللامادي لعملها، وهذا ما يدفع المرء للتساؤل حول معنى إعادة التفكير بالصورة المعمارية.

«ما هي مميزات المعالجة الرسومية من ناحية نمط التمثيل وليس من ناحية موضوع التمثيل»؟ يسأل شوماخر. إنه لسؤال عظيم؛ سؤال لا يقتصر على العمارة المعاصرة وحسب (بل لعله الأحجية الإستمولوجية الرئيسة في الثقافة البصرية اليوم)، غير أنه مع ذلك يصرف أنظارنا عن السؤال الأهم لأن حديد، ورغم التعقيد الشكلي في الأمرين (السمط والموضوع)، تميل لأن تخسف تمثيلها إلى مجسماتها. يظهر ولا ريب أنها تستخدم التكنولوجيا الرقمية لتقليل القيود المادية والاعتبارات الإنشائية قدر ما تستطيع، بما يمكنها من القفز من الرسم إلى البناء مباشرة قدر الإمكان. يشكل هذا الإدغام علامة فارقة تميزها عن أيزنمان الذي سعى إلى تكثيف تحولات كهذه دون أن يختزلها حتى في معالجته للمسقط المحوري بهدف خلق نماذج المعمارية الأولى لتبدو وكأنها تلقائية دون تدخل ظاهر من طرف أي مصمم (يتبدى هنا تأثيره بسول لي ويت Sol LeWitt الذي كتب مقولة ذاع صيتها عن فنّه المفاهيمي. «تصبح الفكرة آلة تخلق الفن»)²³. من جهتها، تعالج حديد المنظور بطريقة أكثر تطرفًا، وأيًا كانت درجة تشويهها ومعالجتها للمنظور، فهي لا تزال تمنح امتيازًا للفرد ذي الصلة حيث يبقى الفنان والمُشاهد في بؤرة التمثيل الذي سيؤول إلى بناء باختصار، يناقض أسلوب حديد (وسواها من المشتغلين بالتصميم الرقمي) مُقترح أيزنمان حول تنحية الفرد ذي الصلة أكثر مما يعززه، وفي هذا الخصوص على الأقل ينكفئ الاتجاه التهديمي في العمارة الطليعية بدلًا من أن يتطور.

أماراتٌ طليعية

في النهاية، ما الذي نخلص إليه، من الناحية السياسية، في هذا التآلف مع المستقبلية والتعبيرية؟ فيما يخص المستقبلية، ليس من السهل نسيان احتفائها الباهر بالقوة وهجمتها العدمية على الثقافة وليس هذا بالأمر المستبعد دائمًا. أما التعبيرية فتبدو ملائمة اليوم على نحو مثير للدهشة، إذ جرى التفاضل عن قيمها التعبيرية، بل تشجيعها في عالم الرأسمالية النيوليبرالية. قد لا نعتبر هذه مشكلات بالنسبة لحديد (في جميع الأحوال ليست هذه مشكلات بالنسبة لغيرها أيضًا)، لكن لا يمكن استبعادها دون إخضاعها للبحث. ثم ما هو مصير النزعات الحداثية التي تكتشفها؟ لقد نقلت حديد الرؤى اليوتوبية للسوبرماتية والبنائية إلى ميدان العمران الفعلي حيث تُحقق حلمها، غير أنها حرقتها عن مسارها بفعلها هذا؛ فأبعدت السوبرماتية عن تحررها الراديكالي. وأبعدت البنائية عن نقدها المادي. لا يمكن في هذا السياق تحميل حديد وحدها وزر تقلبات حدثت قبل وقت طويل، وفي استقراء أخير، يمكن القول إنَّ صلتها بكل هذه النزعات الحداثية تزيينية أكثر منها تهييمية: تصميم توجهات مستقبلية، بَنَى سوبرماتية، أشكال تعبيرية، وتركيبات بنائية، طورتها معًا بما يتفق مع مقتضيات عصر الكومبيوتر. بالنتيجة، ليست حديد معمارية تهتم بالشكل تتخلق أفكارها من طبيعتها المدفوعة، وإنما مصممة ذات أسلوب خاص ينتج أشكالاً معقدة وجامدة. وفي هذا الصدد، من الجائز القول إنَّ حديد أقرب إلى عمارة ما بعد الحداثية منها إلى الفن ما بعد الحداثي في معظم أعمالها، والفرق هو أن المقومات التي تستند إليها في محاكاة الأعمال الأخرى ليست طرّاً تقليدية وإنما تشكيلات حداثية. في الختام، قد لا يمكن تبرئة حديد من الاتهام الذي أطلقه المنظر بيتر بورغر Peter Bürger قبل وقت طويل ضد المشروع النيو- طليعي في عمله Theory of the Avant-Grade (1974): «أن تفشل في نقده، كما سبق وفعلت الطليعية التاريخية، شيء، لكن أن

تكرر مثل هذا الخطأ -والأدهى من ذلك، أن تعوّض هذا النقد بصورة طراز- فإبك تخاطر في تحويل الأمر إلى مهزلة»²⁴. بهذه الطريقة على وجه التحديد تصبح النيو-طليعية ملمحاً دالاً.

يقودنا ذلك إلى النقطة الختامية. عندما ألح بانام على استعادة المستقبلية والتعبيرية كموجّه لعمارة عصر الآلة الثاني (حقبة البوب التي تميّز فيها)، تأتي فعله هذا من إحساسه بضرورة أن ينشغل المعمارون، كما فعلت الحركات ما قبل الحرب حسب اعتقاده، بتصوير التقنيات الجديدة. يمكن اعتبار حديد، من هذه الزاوية على الأقل، بانامية معاصرة، مصممة نموذجية لعصر الآلة الثالث: عصر الكومبيوتر. ثمة نبذة في أدبيات حديد تحاجّ بأن ما انطوت عليه أعمالها من منحنيات، طبقات لونية متراكبة، وتأويلات قد استشرف معايير للتصميم أصبحت قابلة للتطبيق باستخدام البرامج الرقمية الحديثة فقط، وأن دعواتها الرؤيوية حقّزت تحوّل هذه التطورات التكنولوجية إلى كيان ملموس (كتب شوماخر عن «تضخم الجدل» بين مخططاتها المعمارية والأدوات الحوسبية)²⁵. إلى جانب غيري، تُعرف حديد بالمحصلة كمعمارية رئيسة في العصر الرقمي²⁶. هذا الموقع الذي احتلته مُقلق من الناحية الأيديولوجية، وقد دفع أقرانها إلى الإدلاء بآراء إشكالية حول المغزى الأساس للعمارة المعاصرة (يؤكد شوماخر «أكثر من أي وقت مضى، ستدور مهمة التصميم المعماري في فلك التعبير الشفاف عن العلاقات في سبيل التكيف والتواصل»)²⁷ وفقاً لما يقوله بعض المتحمسين للإعلام الجديد، فإن الابتكارات المهمة للحدائرية مثل المونتاج قد استوعبتها برامج الكومبيوتر؛ شأنه شأن الكثير من الإمكانيات التقنية، وقد ساهم هذا النوع من الحجاج في وضع حديد على رأس قائمة المصممين الطليعيين. كتب بيتسكي «أسلوب علمها الآن هو تلك الشاشة التي تجمع تدفقات البيانات وتحيلها إلى لحظات من الضوء والعتمة»²⁸. هل

هذا كل ما يعنيه تطوير «المشروع الحدائي غير المكتمل؟»²⁹ لنأمل ألا يكون هذا هو السياق الأول والأخير «لحقول جديدة في البناء».

هوامش الفصل الخامس

1. مقتبس عن كتاب زها حديد:
The Complete Buildings and Projects (New York: Rizzoli, 1998): 24.
يصم دليل معرضها في غوغنهايم (المعنون زها حديد) مقالات مصيدة
لـ جرمانو سيلانت Germano Celant، جوزيف جيوفاني Joseph Giovanni،
ديتليف ميرتينز Detlef Mertins، وباتريك شوماخر Patrik Schumacher.
2. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*
(London: The Architectural Press, 1960).
حول قبول البنيوية في العمارة ذلك الوقت، انظر:
Stan Allen and Hal Foster, "A Conversation with Kenneth
Frampton," *October* 106 (Fall 2003);
حول قبولها كنتيجة طبيعية في الفن، انظر الفصل العاشر لم تصل السورماتية
إلى طريق مسدود تاريخيًا، جمعت بمادح من رسومات مالفيتش وبقيت في أوروبا
العربية بعد عرضها في برلين عام 1927، كما أن إيل ليسيتركي كان نشطًا في الغرب
ككاتب ومحرر ومحاضر.
3. إذا ثبتت صحة هذه العلاقة، فتلك مسألة تتطلب الانتباه لما يليها. أشير هنا إلى
تميز قديم بين ضربين من ما بعد الحدائنة، الذي طُرِح للمرة الأولى في:
Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*
(Seattle: Bay Press, 1983).
4. Kasimir Malevich, "Non-Objective Art and Suprematism" (1919).
توجد عدة ترجمات، وقد استخدمت تلك الواردة في:
Larissa Zhadova, *Malevich: Suprematism and Revolution in
Russian Art 1910-1920* (London: Thames & Hudson, 1982)
5. *Zaha Hadid* (1998): 68, 24.
6. Aaron Betsky, "Beyond 89 Degrees," in *Zaha Hadid* (1998): 9.
7. Patrik Schumacher, *Digital Hadid* (Basel: Birkhauser, 2004): 5.

8. *Zaha Hadid* (1998): 19, 20.

9. المصدر السابق: 82.

10. المصدر السابق: 20.

11. المصدر السابق: 130، 126.

12. Schumacher, *Digital Hadid*: 17.

حسبما يشير شوماخر: يمكن لهذه الاعوجاجات أن تؤخذ الحيز المكاني. في هذا الصدد، تمثل حديد جزءاً من المعطف البيو-باروكي في العمارة المعاصرة، وهو ما سأسلط عليه الضوء بإيجاز في الفصل السابع

13. *Zaha Hadid* (1998): 135.

14. المصدر السابق: 74.

15. مع اتساع نطاق المشاريع لدى زها حديد، تحول اهتمامها إلى ناطحة السحاب (بالنظر إلى تفصيلها السابق للمحور الأفقي، يصبح الأمر مريباً) للاطلاع على ما دار في مكتبها حول هذا التوجه، انظر:

Patrik Schumacher, "The Skyscraper Revitalized: Differentiation, Interface, Navigation," in *Zaha Hadid* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2006): 39–44.

16. إذا كان أيرنمان قد حدث هذه العملية، فإن غريغ لين جعلها شبه أتوماتيكية من خلال التوليد الرقمي للتصميمات. سأستعرض في الفصل السادس علاقة مختلفة للعمل الميداني كما طرحها ديلر سكوفيدو + رينفرو

17. المصدر السابق: 64.133 تسمية «الحركة المجمدة» هي من قبيل التلاعب بالتعريف الشهير للعمارة «كموسيقا مجمدة»، وينسب هذا التعريف عادة إلى غوته في «معادئات مع إيكيرمان» (المنشور عام 1836)، رغم أن شيلبع استخدمه قبل ذلك في عمله فلسفة الفن (المنشور عام 1802-03)

18. Umberto Boccioni, "Technical Manifesto of Futurist Sculpture," in Umbro Apollonio, ed., *Futurist Manifestos* (London: Thames & Hudson, 1973): 63.

يشير بوكيونى هنا إلى ما يمكن أن يكون عليه صاحب الزعة المستقبلية حقيقةً، وهو أكثر إقناعاً من أنتونيو سانت إيليا (الذي أُجبر على الانضمام إلى الحركة). يستخدم بوكيونى أيضاً إسقاطات متعامدة للشكل ثلاثي الأبعاد في عمله النحتي.

- 19 على سبيل المثال، مجمع الميديا في بوومركز الحياة المائية في لندن اللدان صممتهما يشيهان مقاعد عملاقة أورخويات الماموث (انسجامًا مع الافتتان باليومورفولوجي «علم تشكّل المتعضيات الحية» في أوساط المصممين الرقميين) تشديدها الحالي على الصورة (في مشاريعها في الشرق الأوسط والأقصى خاصة) ينعي التزامها بالتجريد جانبًا، ويحعل أسلوبها المعماري متوافقًا مع العمارة البحتة لغيري
 20. إعادة التفكير هذه في العمارة فيما يتعلق بالرمانية تشير إلى احتمالية تأثرها حديد بمعلم شاب آخر في الجمعية المعمارية هو برنارد تشومي خلال سنوات دراستها هناك أدخل ريتشارد سيرًا الرمانية إلى عالم البحت تحديدًا كي يصدّع مكانته بوصفه صورة للكينونة.
 21. لم تصمم رها حديد معارض أو عروضًا فخمة وحسب، بل مواقع لفنون الأداء (الأوبرا وسواها)
 - 22 لا يحتاج المرء هنا إلى أن يحيل إلى الأدبوية، فهذا النصارت قائمٌ سلفًا في العمارة الحديثة، كما في فيلا سافوي Villa Savoye التي وصفها لو كوربوزيه: «في هذا المنزل، نتعامل مع متنزه معماري حقيقي يتحفنا على الدوام بمناج متنوعة، غير متوقعة. وأحيانًا مذهشة من المنير للاهتمام أن تحصل على هذا القدر الكبير من التنوع إذا بطرت من نقطة تسمح لكل برؤية المبني تمامًا ورأيت نموذجًا بالغ الإتقان من الأعمدة والعوارض» انظر: (Oeuvres Complètes, vol. 2 [Basel: Birkhauser, 2006]: 24).
 23. Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art," *Artforum* (Summer 1967): 80.
 - Peter Eisenman, "Notes on Conceptual Architecture" (1971), in *Inside Out. Selected Writings, 1963–1984* (New Haven: Yale University Press, 2004).
- حول قضايا التحولات المذكورة، انظر:
- Robin Evans, *Translations from Drawing to Building and Other Essays* (London: Architectural Association, 1997)
- Stan Allen, *Practice: Architecture Technique + Representation* (New York: Routledge, second edn, 2009).
24. Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde* (1974), transl. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

رغم أني انتقدت نموذجه في:

The Return of the Real (Cambridge, MA: MIT Press, 1996)

فإنه يبدو مناسبًا لهذه الحالة

25. Schumacher, *Digital Hadid*: 7.

26. كحال غيري، انجذبت رها حديد إلى التصميم الشامل الذي يتضمن في حالتها علامة «Z» على سلسلة من القصيات، المبروشات، المجوهرات والنموذج المبدئي للسيارة المستقبلية الأيقنة في عصر الآلة الثانية بدهية (صوامع حبوب، باطحات سحب، جسور، عابرة محيط منتظمة، وهلم جرا)، ولكنها ملتدسة في عصرها الثالث. كيف يمكن أن تجعل التقنيات المعاصرة مرئية، ناهيك عن أيقنتها؟ تبدو سوشيات حديد قديمة: إذ أننا نعود بشكل ما إلى الماضي حيث منزل المستقبل الذي ذكرناه في الفصل الأول

27. Schumacher, "The Skyscraper Revitalized": 44.

يخطوي ذلك على تلميح مفاده أنه قدّر على التصميم ألا يزيد على مخطط بياني صارم (المزيد حول ذلك في الفصل الحادي عشر)

28. Betsky, "Beyond 89 Degrees": 13.

حول الموتاح في الكمبيوتر، انظر:

Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001).

29. Schumacher, *Digital Hadid*: 20.

استعمل بورغن هابرماس هذه العبارة للمرة الأولى في بداية العقد الثماني، وأسوة بزاها حديد (انظر أول اقتباس لها في هذا الفصل)، كيف داعموها هذه العبارة لوصف أسلوبها مع أن مصطلح هابرماس هو «الحدائنة» وليس «الحدائوية». قد يبدو هذا الإخفاق في المحافظة على المصطلح بسيطًا، غير أن يشير إلى انفصال الحدائوية عن المشروع الأصخم للحدائنة: انفصال يخلها إلى مجموعة مصنعات عن الطرز، بما يجعلها أقل قدرة على الاشتباك مع قيم الحدائنة، ناهيك عن سيرورات التحديث، بطريقة نقدية

آلاتٌ ما بعد حداثة

عن بُعد، يبدو معهد الفن المعاصر في بوسطن ICA (2002-06) مبنى متواضعًا تقريبًا. صندوق بسيط على المرفأ متناسبٌ مع بضعة أبنية أخرى قائمة هناك تحاشي مصمموه أن يبدو منحونة أيقونية؛ المظهر الذي تبنته عدة متاحف للفنون مؤخرًا. لكن عندما تتحرك حول الحافة البسيطة للمبنى، ونرى كيف تمتد كابولاته فوق الممشى العام في بوسطن، تأخذنا الدهشة بمظهره المادّي. من نقطة النظر هذه، يُمكننا استيعاب المخطط المفصل للتصميم بصورة شاملة. في واقع الأمر، قام المعمارون ديلر سكوفيديو+رينفرو (دس+ر) بجزء الممر الضيق للممشى المائي إلى سُدّة واسعة من الألواح الخشبية التي اتجهوا بها صعودًا لخلق درج مسقوف للعروض المقامة خارج المبنى¹ ومن زاوية الدرج هذه يمكن قياس ارتفاع الطابق الأول ذي الواجهة الزجاجية، الذي يضم نوافذ دفع رسوم الدخول، «مختبرًا للفن»، متجرًا، ومقهى. يستمر الخط القطري في الخارج باتجاه الأعلى ليحدد الطابقين الثاني والثالث المكسوين بواجهات زجاجية أيضًا، حيث يوجد المسرح،

(*) الكابول Cantilever عنصر إنشائي صلب مثل الجائر أو البلاطة، مثبت من أحد طرفيه (الذي يكون عموديًا عادة) ويبرز عن الطرف المثبت باتجاه أفقي. (المترجم)



معهد الفن المعاصر، بوسطن 06-2002. © Iwan Baan

«استوديو رقمي Digital Studio»، مركز تعليمي، مكاتب، ومدرج (وهذا الأخير هو امتداد داخلي للمدرج الخارجي المسقوف، ويطل مباشرة على المرفأ). وأخيرًا، يشكل الطابق الثالث دعامة لصالات العرض الموجودة في الطابق الرابع؛ ساحة مربعة مساحتها 17,000 قدم مربعة وخالية تمامًا من الأعمدة مع أرضية من الإسمنت المصقول مكونة من مربعات مساحة كل منها اثنا عشر قدمًا، وأسقف مساحة كل منها ست عشرة قدمًا، إضافة إلى الكوآت السقفية والسكريمات (مادة منسوجة ثقيلة وخشنة تستخدم لتدعيم البناء. م)، ويشكل هذا الجناح النيو-ميسياني معلمًا مضيئًا تتقاطع عنده المدينة والماء والسماء (الممر المزجج الناتج فوق الممشى الخشبي يتيح رؤية المرفأ بصورة مستمرة دون عوائق).

عُلقت غرفة الميديا وكأنها قمرة قيادة في سفينة فضائية برمائية، وهي عبارة عن إسفين من الدرجات الواسعة وشاشات الكومبيوتر، يمتد نزولاً إلى

آلات ما بعد حداثة

نافذة طويلة تطل على المياه في الأسفل هنا يكتمل تحلق المبنى حول نفسه؛ صعود متدرج من المرفأ، الزوايا الدقيقة التي تحدد أحجام أجزائه، والرجوع في انحدار شديد نحو المرفأ². تطبيقات مثل الميلانات، الأشكال اللولبية، والتحلقات هي سمات واضحة في التصميم الحديث. فقد أبرزت زها حديد الميلانات في تصميمها لمركز الفن المعاصر في سينسيناتي، بينما استخدم رم كولهااس الشكل اللولبي في تصميمه لمكتبة سياتل العامة والتعلق في تصميمه لمبنى التلفزيون المركزي CCTV في بكين. قبل تصميمهم لمبنى معهد الفن المعاصر ICA في بوسطن، وضع استوديو (دس + ر) مخططاً لمتحف أي بيم للفن والتكنولوجيا Eyebeam Musuem of Art and Tachnology في نيويورك، تبرز فيه العارضات المشتتة من طرف واحد بصورة دراماتيكية. وإذا أخذنا في الحسبان برنامجاً معمارياً يطالب بفضاءات مخصصة للعرض والإنتاج معاً، أثر المعمارون نسج نمطين من الفضاءات معاً: لوح ثنائي الطبقات مصنوع من الألياف الزجاجية والإسمنت، مسحوب من الشارع باتجاه الأعلى، متخذاً مساراً متموجاً من اليمين إلى اليسار ليشكل كل طابق على حدة، حيث تصبح الأرضية جداراً ويعود الجدار إلى الأرضية عند الالتفافات، وبهذا يحتضن المبنى كلا النشاطين (العرض والإنتاج) بطرق متعددة.

رغم أن المشروعين يختلفان من ناحية المظهر – أي بيم في مجمله انثناءات بينما معهد الفن المعاصر في مجمله زوايا – فإنهما يتشاركان المنطق نفسه في الانسياب والالتفاف المنغلق. فضلاً على ذلك، يستجيب كل من المشروعين لإشكالي أساسي حاول كلاهما تحويله إلى ميزة: في مشروع أي بيم، تمثلت المعضلة في برنامج معماري نصفه متحف ونصفه الآخر مشغل، في حين كان معهد الفن المعاصر متحفاً مكرساً لترويج الفن لكنه بني على واجهة مرفأ تشكل بذاتها مصدر إلهاء (لا يعني ذلك أن الأسلوبين على قدر



الرسم الهندسي لمتحف أي بيم للفن والتكنولوجيا، نيويورك 2002

كبير من التضارب). يعلق ريكاردو سكوفيدو على ذلك بقوله «أراد المتحف أن يستدير إلى الداخل، وأراد الموقع أن يحرك المبنى إلى الخارج. لقد اقتضى ذلك أن يكون للمبنى مشهداً مزدوجاً»³. وتضيف إليزابيث ديلر «ما أنتجه المعمارون بالمحصلة» هو «مجسم واع لذاته يريد أن يكون محط الأنظار» و«آلة للمشاهدة»⁴. تبدو العبارة الأخيرة حدائية في كفاءتها البراغماتية -إذا كان المنزل، حسب لوكوربوزيه، هو «آلة نعيش فيها»، قد يكون المتحف بالمثل آلة للمشاهدة- لكنها تلمح إلى منعطف ما بعد حدائي في التفكير يتخيل العمارة كذات تعويضية؛ ذات تمتلك ميولاً استعراضية وتلصصية ينبغي استغلالها (لاحظ أن، حسب ديلر، هذا المتحف «الواعي لذاته» «يريد» أن ينظروا أن يكون محط الأنظار في أن).

آلات ما بعد حداثة

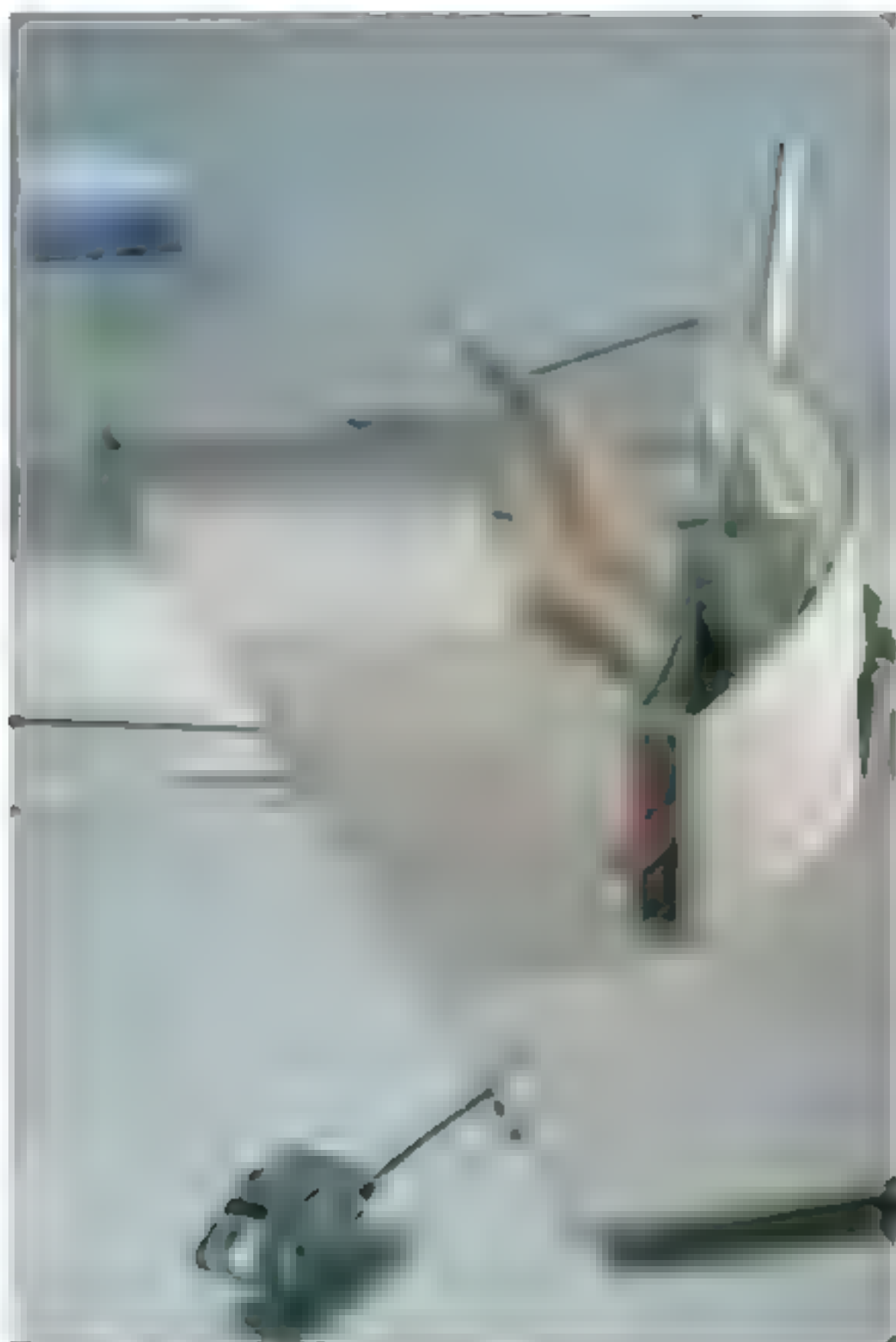
غالبًا ما استرشد استوديو (دس + ر) بوهم «العمارة كذات» هذا في عملهم في حين نقل مصممون من أمثال زها حديد التمثيل إلى المجسم المعماري أحيانًا. أبرز استوديو (دس + ر) جانبًا من المخيلة في المبنى نفسه. طبق هذا المنهج وفق برنامج معماري في سلوهاوس Slow House (1991): مخطط لمنزل مطلق على الشاطئ في لونغ آيلند Long Island، نيويورك، وقد صُمم ليبدو بأكمله مشهدًا يجذب الناظر: مُتَجّه المدى البصري ينحني ويتسع من مدخل ضيق إلى نافذة زجاجية ضخمة تبعد مئة قدم (بحيث يتكرر المشهد على جهاز عرض ينقل مقاطع فيديو حية للماء) ⁵. بعد ذلك بخمسة عشر عامًا، طبقت هذه الفكرة المعمارية على نحو أكثر تعقيدًا في تصميم معهد الفن المعاصر - بوسطن بصورة «لمحة eyebeam». فمن ناحية، لم يرد المعمارين هنا إرباك «توقعات زائري الموقع من السياح» وحسب (كما فعلت شاشة عرض الفيديو في سلوهاوس)، بل «بعثرة المناظر» ضمن المتحف أيضًا (على طول المبنى، عبر المبنى، في أعلى المبنى وهكذا). وفي حديثها عن هذه الخطوط المُتخيلة بين المشاهد والمشاهد تقول ديلر: «هي دائمة مجزوءة وخاطفة، إنها تتبعك وتختبئ منك» (لاحظ ذبذبة subjectivizing العمارة مجددًا هنا) ⁶. في الوقت نفسه، يضيف تشارلز رينفرو أن استوديو (دس + ر) تصوّر المتحف «كأداة إثارة بصرية» بحد ذاتها، فعلى سبيل المثال، تعمل غرفة الميديا المعلقة على واجهة المرفأ «كمصوّب»⁷، تمامًا كما يعمل المصعد الضخم المغلف بالزجاج في قلب المبنى، حيث يبدو الأفق من الممر المحاذي للمرفأ بانوراميًا⁷

على امتداد الالتفاف إلى الأعلى انطلاقًا من المرفأ، ثم حول المتحف وخلالها، ثم نزولًا بعد ذلك: تجميع المشاهد بهذه الطريقة هو ما يجعل

(*) viewfinder المصوّب جهاز يوضع على آلة التصوير ويُظهر مجال رؤية العدسة يستخدم في تأطير الصورة وضبطها (المترجم)

متحف الفن المعاصر- بوسطن متاحًا يسهل الوصول إليه وبقيده إلى الوراثة في أن واحد. ذكية هي فكرة العمارة كمصفوفة بصرية، لكنها تثير المخاوف على مستويين اثنين. أولاً: في مجاز «آلة للعيش»، يبقى المنزل بيئة لحياة الناس، وفي مجاز «آلة للمشاهدة»، يصبح المتحف شبه إنسان بحد ذاته. لقد أعد هذا المشروع بناءً على المفهوم الحدائي للفيلم «كعين سينمائية» تعويضية، بطله إنسان جديد يعرف «بالإنسان مع الكاميرا الفيلمية»، وعليه: ينطوي هذا المتحف المصمم كشخص مفترض خارق على تحوّل ما بعد حدائي؛ وكأنه يمكن للعمارة أن تمارس فعل المشاهدة نيابة عنا. تحت ستار تحفيزنا، تقوم العمارة – المُخيلة إذن بإزاحتنا تقريبًا كمُشاهدين مُشاركين. ثانيًا: إن متحفًا يؤكد بإصرار أنه مغوّل باهتماماتنا البصرية قد يضعه في تحدٍّ مع الفن في ميدانه الخاص: رغم أن صالات عرض الفنون مُنحت الموقع الأبرز في الجناح الكابولي، لكنّه قد تبدو ثانوية قياسًا إلى الفعاليات الجارية في فضاء المبنى. من هذه الناحية، يمثل معهد الفن المعاصر-بوسطن ربما مرحلة جديدة في عقدة العمارة- الفن: إذا كانت العمارة قد انحدرت لتنافس الفن على مستوى الأيقنة النحتية كما في غوغنهايم بيلباو، أو على مستوى المدى المذهل كما في تيت مودرن Tate Modern، فإنها هنا تتنافس مع الفن في المصمار البصري؛ المصمار المميز للفنانين التشكيليين. في وجود الممر الخشبي، المدرج، والمسرح، يؤكد معهد الفن المعاصر- بوسطن على وظيفته الأدائية، وهذا أيضًا حقلٌ تفوق فيه هؤلاء المعمارون، لكنهم قد يشعرون مع ذلك، كحال الفنانين الذي يفكرون في المبنى كمسرح و/أو موقع، أنهم خاضعون له. يعلق سكوفيدو

(*) Kino-Eye تسمية تصوير سينمائي طورها المخرج الروسي فيرتوف لالتقاط ما يعتقد أنه يتعذر رؤيته بالعين البشرية تسمية Kino-Eye لا تسعى إلى تمليد كيميائية رؤية العين للأشياء، بل تحاول تنشيط نمط جديد من الإدراك من خلال خلق فلم سينمائي جديد يتمثل في «النقاط لحظات حاطمة من الحياة وتحريرها مغا بشكل يجعل منها حقيقة جديدة لم تُدرك من قبل» (المترجم)



سلوهاوس *Slow House*. لونغ أيلند 1991.

قائلًا: «لقد بدأنا المشروع مع افتراض أن العمارة لن تكون منافسًا للفن ولن تكون مجرد خلفية محايدة. وعليه توجب أن تكون العمارة شريكًا خلاقًا»⁸. الشراكة هنا هي افتراض إذن، وقد لا تكون هذه العلاقة موضع ترحيب من قبل الآخرين هل بلغنا مرحلة تُعتمد فيها تعددية التخصصات، إن جاز القول؛ كميزة بحد ذاتها؟⁹

قيل لنا أن «(دس + ر) هو استوديو متعدد التخصصات، يدمج العماره مع الفنون البصريه والأدائيه»، وأنه مارس هذا الدمج بهمة ونشاط شأنه شأن أي مكتب آخر¹⁰. ينقسم العمل المشار إليه هنا إلى عدة جوانب بصورة عامة: مقاطع من وسائط إعلامية متعددة (يجري ذلك عادة بالاشتراك مع فرق فنية مسرحية وراقصة)، تركيبات فنية خاصة بالمكان، صور ومجسمات تولي اهتمامًا خاصًا للرغبة، الجندر والإطهار، إضافة إلى مداخلات إلكترونية تمزج العماره والميديا معًا. أحد الأمثلة المبكرة على العمل المسرحي هو (The Rotary Notary and His Hot Plate Delay) (in Glass (1987)، الذي تم بالتعاون مع سوزان موساكوفسكي Susan Mosakowski، واستلهم فكرته من عمل مارسيل دوشامب Marcel Duchamp : The Bride Stripped Bare by Her Bachelors (1915 «23-Large Glass» في عملهم، علق فريق (دس + ر) مرآة ضخمة براوية تميل خمسًا وأربعين درجة فوق المسرح بهدف تقسيم مساحته عموديًا إلى نطاقين بصريين، على غرار تقسيم مشروع Large Glass.

يمكن للمرأة أن تتحرك إلى الأعلى وإلى الأسفل، ويمكن للوحة جدارية أن تدور أيضًا، لتكون النتيجة «آلة دائمة الحركة» من الأجسام، البدائل (قطع من مواد مرنة توضع على وجه المؤدي أو جسمه لتغيير مظهره خلال العرض. م)، والصور التي، على شاكلة Large Glass، تُبقي المؤدين في حالة من (الانفصال) المتواصل¹¹ هذا الاستعمال البسيط للمرأة هو فعل معماري صرف، لأنها حولت مظهر المسرح إلى الشكليات الأساسية للتمثيل المعماري:

(*) فن التركيب Installation Art مجموعات من التشكيلات الصية نشمن حامات ووسائط متعددة مثل مرج الوسائط، فنون الفيديو، التراكيب الهندسية، الإنشاء الصناعي فصلًا على تأثيرات صوتية أو صوبية أحيانًا يحتل العمل الفني معظم مساحة صالة العرض، بحيث يسبي على المشاهد السير عبرها كي يخرط تمامًا في العمل الفني ويستوعبه المشاهد هو المحور الرئيس للعمل بمحملة من مركزه إلى محيطه (المترجم)



The Rotary Notary and His Hot Plate (Delay in Glass), 1987

أداء متعدد الوسائط

الحركات التي تُرى على المسرح اعتُبرت كمخطط، والحركات التي تُرى في المرأة كمسقط رأسي. لقد استغل استوديو (دس + ر) هذا التطبيق لتغيير مظهر المساحة المخصصة للرقص أيضًا في مشروع Moving Target (1996) الذي استند إلى مذكرات فاسلاف نغينسكايا Valsav Nijinsky، واستعرض حالات عاطفية مختلفة اعتُبرت «طبيعية» و«مرضية»¹². في مشروع inetria (1998) شارك استوديو (دس + ر) بمقطع راقص: مقطع قدم استقرار لتمثيلات مختلفة من الحركة بطريقة ترجع إلى الدراسات الفوتوغرافية التي تصور تغير الحركة في إطار زمني معين كما أجراها إدوارد مويبريدج Edward Muybridge وإيتيان جول ماري Étienne-Jules Marey. بشكل عام، برزت عدة جوانب تستدعي الاهتمام من هذه العروض: عرض الرغبة والعاطفة على المسرح، وتصوير الحركة والعمل معًا. قد تبدو العمارة دخيلة

على مواضيع تحتل منزلة عالية في الفن ما بعد الحداثي كهنده، لكن، أن تجاري خطاب «الدمج» وإقحام تعدد الاختصاصات في هذه المشاريع هو من باب التلميح، في المقام الأول، إلى أن العمارة حاضرة دائماً بطريقة ما - كإطار أو محيط غير مرئي - ومن باب تعطيل الاستخدام المعياري للعمارة من ثم عن طريق تدخل إشكالي. تتوسع بعض هذه الاهتمامات فيما يقدمه استوديو (دس + ر) من تركيبات، صور، ومجسمات تنحو إلى استكشاف «الأعراف المكانية للحياة اليومية»¹³. أحد الأمثلة المبكرة في هذا الصدد مشروع The With Drawing Room (1987): حيث اقتطعوا أجزاء من المنزل السابق لمشروع كاپ ستريت Capp Street Project (مبنى للأعمال الفنية في سان فرانسيسكو) ووضعوها في أماكن جديدة.

مع اقتطاع أجزاء من الجدار، وتعليق الطاولة والكرسي من السقف، فككت بنية الحياة المنزلية اليومية بأسلوب جراحي ودادائي في أن معاً تناول مشروع Bad Press (1993-98) الحياة المنزلية أيضاً، مع التركيز على عمل النساء (العمل الذي خضع فيما مضى لدراسات تصوير تغيّر الحركة في إطار زمني محدد، ونعني هنا، التأديب الصريح للإنسان العامل). في «مسلسل العمل المنزلي المتمرد» هذا (العنوان الفرعي للعمل)، حيث تمت نسوية قمصان بيضاء رجالية بالملكوأة بشكل يبرز التواءات وانثناءات غريبة، ما يذكر «بالمنحوتات التلقائية» لبراساي Brassai ودالي Dalí، فضلاً على أن هذه الأشكال تستحضر الوضعيات المنقبضة للهيستيري، كما لو أن المرأة التي لم تتلقَّ أجر عملها قد انتقمت من رجل أبيض اللون¹⁴ في تركيب آخر

(*) الدادائية حركة شعرية عبثية نشأت في سويسرا عام 1916 خلال الحرب العالمية الأولى وترتكز الدادائية على عبثي السخرية والتحريض وهو ما طهر في منشوراتهم الشعبية التي كانت تورع على الناس في ذلك الحين استعمرت الحركة حتى عام 1924 وولدت منها الحركة السوربالية (المترجم)

آلات ما بعد حدائية

على صلة بهذه الفكرة عنوانه In didestion (1995)، سمح استوديو (دس+ ر) للزوار بإعادة ترتيب الكيان الاجتماعي في المكان والمتمثل بطاولة عشاء مخصصة لشخصين. من خلال شاشات تفاعلية تعمل باللمس يمكن للمرء أن يمزح ويوفق بين شركاء مختلفين على الطاولة؛ شركاء من فئات طبقية وجندرية مختلفة، مع استمرار المحادثة نفسها لفترة طويلة ومملة. هنا مجددًا تدخلت العمارة في فضاء الحياة اليومية، لكنها كانت حاضرة هناك من البداية.

دفع استكشاف الحياة اليومية استوديو (دس+ ر) إلى إنتاج مجسمات أنيقة مثل مناشف تحمل أحرف رمزية (الأحرف الأولى من اسم شخص معين) وكؤوس زجاجية طويلة أعطي كل منها منحني سوريالي: بعض المناشف تعبر عن الصراعات الجندرية مثلًا، في حين استخدمت الكؤوس لتوزيع منتجات صيدلانية. إلى جانب هذه المجسمات (المتنافرة) التي تعبر عن الرغبة الخاصة والاشمئزاز، عرضت صورًا مُهممة للعدائية والإغواء العلنيين كما في مشروع Soft Sell (1993) وهو عبارة عن صورة ضخمة رُسم عليها فم أنثوي مغرٍ، عُلقَت على الواجهة الخارجية لمسرح عروض إباحية مهجور في الشارع اثنين وأربعين على الجادة السابعة. في التسجيل الصوتي، تغوي الشخصية الأنثوية الأثرية المارة بأسئلة من قبيل: «أنت! هل تريد تذكرة إلى الفردوس؟ أنت! هل ترغب في شراء قطعة أرض خالية في منهاتن؟» ختامًا، تعرض استوديو (دس+ ر) لرموز السياحة وفضاءات السفر أيضًا، فعلى سبيل المثال، ركبوا مشروع Tourisms (1991) من 50 حقيبة سامسونايت، كل منها ترمز لواحدة من الولايات الأمريكية، عُلقَت كلها من السقف في عشرة صفوف يضم كل منها خمسة، وقد فُتحت الحقائق لتكشف عن «دراسة في حقيبة السفر» حول المناطق السياحية ممثلة ببطاقات بريدية عتيقة (موطن طفولة رونالد ريغن في إيلينويز

مثلاً). إذا كان Toursims قد جلب لنا المناظر (وهو أيضاً يعمل كمعرض للسفر)، فإن العرض متعدد الوسائط الإعلامية Jet Lag (1998) قادنا إلى السفر. استعرض هذا التعاون حكايتين حول الترحال غير المؤلف: عن جدّة أمريكية أخذت حفيدها في 167 رحلة عبر الأطلسي كي تتملص من أبيه، وعن بحار إنجليزي اختفى في مسابقة واحدة حول العالم بعد أن زود المسؤولين بمعلومات مزيفة عن مواقعه.

كان «الدمج» بين العماره والفن نقلة مميزة اختص بها استوديو (دس+) خلال العقدين الأولين من عملهم. في حين انهمك معماريون مثل زها حديد في استراتيجية نيو- طليعية حيث جرى تطوير التصميم من خلال رجوع انتقائي إلى سوابق تاريخية في العماره والفن على السواء، اتبع استوديو (دس+) استراتيجية ما بعد حداثة حيث جرى تعقيد التصميم من خلال عودة غير تقليدية إلى الأساليب العصرية في الفن¹⁵. مكن تعدد التخصصات جماعة استوديو (دس+) من تجنب المعارك الكثيرة حول «التاريخ» و«النظرية» التي حاقت بقواعد السلوك المعماري خلال العقدين الثماني والتسعين. لكنهم غالباً، في خلطهم الضبابي بين الأفانين، يتكثرون على الفن ما بعد الحدائي بدرجة كبيرة، إذ إنهم مدينون للأسلوب المفاهيمي في استكشافهم للعرض والإبراز، وللأسلوب النسوي في انشغالهم بالرغبة والاستعراضية (تستحضر بعض المشاريع التي تقدم ذكرها أعمال دنيس آدمز Dennis Adams، لوري أندرسون Laurie Anderson، جيني هولتزr Jenny Holzer، ماري كيلي Mary Kelly، باربارا كروغر Barbara Kruger، لويس لاولر Louise lawler، ألان ماكولوم Allan McCollum، مارثا روزلر Martha Rosler، كشيشتوف فاديشكو Krzysztof Wodiczko...). باختصار، ما يبدو ابتكارياً وخلاقاً في السياق المعماري، قد لا يبدو على هذا القدر في السياق الفني علاوة على ذلك، فإن ضلوع جماعة استوديو

آلات ما بعد حداثة

(دس+ ر) في ذلك، زجهم أحياناً في الحيز الملتبس للفن ما بعد الحدائي بدرجة معتبرة، ونعني هنا: الحيز التفكيكي الذي انتهى به المطاف إلى التواطؤ تدريجياً مع المؤسسات والأعراف التي حاول التشكيك فيها. كان يعتقد فيما مضى أن تعدد التخصص هو تجاوز مفرط للحدود إلى حد ما، لكنه أصبح اليوم ممارسة روتينية ليس فقط في أوساط الفن والأكاديميا، إنما في الأسلوب المعماري كذلك، بل أصبح حتى معياراً في سياق «الروح الجديدة للرأسمالية» ككل: اقتصاد تُدعى في سياقه (مُكرهين طبعاً) إلى الاتصال، التشارك، والتواصل عبر الشبكات وهكذا¹⁶

يُشار أحياناً إلى هذه المعضلة، على استحياء، في تقييم أعمال (دس+ ر). يصف آرون بيتسكي Aaron Betsky مثلاً استوديو (دس+ ر) بأنهم «مهندسو إظهار» يشاركون في ثقافة الاستهلاك بهدف فضح أعمالها ويزعم أن «هؤلاء الفنانين يبرزون الإظهار»، لكنهم في عملهم هذا «يحبطون» هذه الثقافة خلال «استقراءهم» لها¹⁷ من جهته، يرى مايكل هايس Michael Hays أن تصميم (دس+ ر) هو بمثابة «أداة لرسم خرائط اجتماعية، تعري البنى الأيديولوجية الدخيلة التي تُفسد وتعقد ما هو جوهري وحقيقي: الأشكال والتقنيات البحتة للعمارة كما هو مفترض». ويتابع هايس أن هذا «الاستقراء الدقيق» ليس «وسيلة لممارسة نقد أصبح مستحيلًا» لأن «البُعد النقدي والاختلاف قد أبطأ أساسًا»¹⁸. رغم السفسطة التي تشوب خطاب بيتسكي، وما يذربه خطاب هايس، فإنَّ لكليهما وجهة نظر تستدعي الاهتمام: غالباً ما يظهر التصميم المعاصر في موقع وسط بين الإظهار والهندسة – الوظيفة التي تربط بين الصورة والهيكل - ولا يبدو أنه «يستقرئ الثقافة بدقة» (هل هذا تلميح إلى «يعكس الثقافة»؟). هذا توجه طليعي لا ينبغي لاستوديو (دس+ ر) أن يسعى لقيادته.

استوديو (دس + ر) أقل تأثيراً في دمجهم للعمارة مع الفن، ولكنهم أكثر حزمًا في تبليغهم لسيماها الصارمة الخاصة، وفي تطبيقهم لخبراتهم المعمارية على المسائل الثقافية مثل تأثير الميديا والتكنولوجيا على الفضاء والذاتية¹⁹. يؤسس هذا المفهوم أساسي ثانٍ في عملهم استند إلى مقترحين اثنين. يشير المقترح الأول إلى أن الشرط الرئيس للثقافة المعاصرة هو التقاء الإبصار المباشر مع المشاهدة ذات الصلة بشكل غير مباشر. أكد استوديو (دس + ر) هذا الالتقاء أولاً في مشروع سلو هاوس في ضمهم النافذة الكبيرة إلى جهاز عرض الفيديو، وتالياً في معهد الفن المعاصر - بوسطن حيث دمجت النافذة مع الشاشة في غرفة المواد الإعلامية* (حيث يمكن أن يخلط الناظر بين مشهد المرفأ وصورة رقمية أخرى). بينما ينص المقترح الثاني على أن تدفق الفيديو أضحى صيغةً بيانيةً للرؤية الميديائية وللزمانية temporality اليوم، شبيهة ربما بالمونتاج السينمائي في مرحلة سابقة من الحداثة؛ بهذه الطريقة، تعيد عدة مشاريع لاستوديو (دس + ر) قولبة المطهر المعاصر ليكون تصويرياً ومتحركاً²⁰. في العموم، إذا كانت العمارة الحديثة قد ركزت على الهيكل والفضاء، وقسم كبير من التصميم ما بعد الحداثي على الرمز والسطح الخارجي، فإن قدرًا كبيرًا من الأسلوب المعاصر حسب (دس + ر) قد انجز إلى موقع بين الاثنين؛ إلى تصميم يجمع بين الشاشة والحيز المكاني²¹. يكمن الخطر المائل هنا في أن مفاومة التشويش بين العمارة والميديا تخدم ثقافة سائدة (ليست موضع ترحيب) من التأثيرات الخاصة والتمظهرات المصطنعة الرائقة. للمفارقة، وبالنظر إلى اهتمامهم النظري بالجسد، لم ينخرط استوديو (دس + ر) في تجارب جسدية بدرجة كبيرة. في استكشافهم للعمارة والميديا، عالج استوديو (دس + ر) أولاً التأثيرات المكانية للرقابة الفيديوية.

(*) Mise en abyme تفسية دمج شكلية حيث توضع نسخة من الصورة ضمن الصورة نفسها (المترجم)



Para-site, 1989.

تركيب متعدد الوسائط

ففي مشروع *Para-site* (1989) -تركيبٌ لمتحف الفن المعاصر في نيويورك- وضعوا كاميرات على ثلاثة مواقع في المتحف (المدخل، السلالم الكهربائية، والأبواب المؤدية إلى حديقة النحت)، وركبوا شاشات عرض في صالة فنية أعيد تنظيمها جذريًا على غرار ما فعلوا في *The WithDrawing Room*

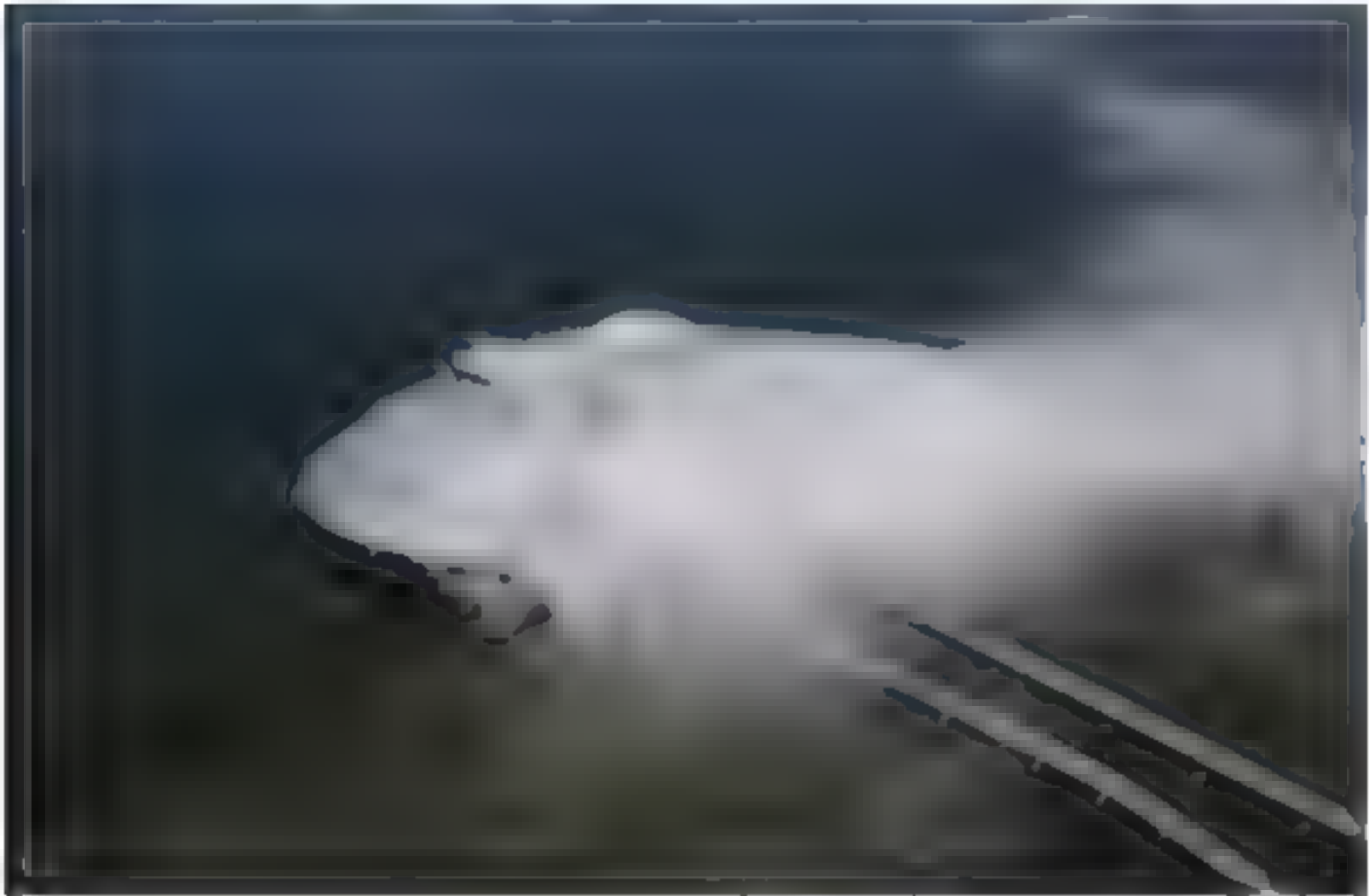
(وُضعت أربع كراسي على السقف والجدران مثلاً): وهنا كانت المشاهدة متناغمة مع الرقابة، لكن كليهما تعطل في سياق هذه العملية لاحقاً، وفي مشروع Jump Cuts (1995)، ركب استوديو (دس+ر) صفّاً أفقيّاً من اثني عشر شاشة على الواجهة الخارجية لمسرح مخصص لشاشات سينمائية متعددة في سان خوسيه San Jose، كاليفورنيا. تعرض هذه الشاشات الخارجية مونتاجاً لصور حية لمرتادي المكان في ردهة الدخول ومشاهد من إعلان الفيلم. وهنا: تجاوزت المشاهدة مع «أن تكون مُشاهدًا»، وتشغيل الفيلم مع المراقبة. وأخيراً، في مشروع Overexposed (1994-2003) و Fascimile (2003) اعتمد استوديو (دس+ر) على ترحيل صور من داخل المبنى إلى خارجه. في العمل الأول يعرض فيديو مشهّداً بانورامياً لمبنى بيبسي-كولا السابق على پارك أفينيو في منهاتن، ويتوقف على فترات بحيث يمكن إسقاط صور متخيلة للحياة داخل المكتب، بينما تتحرك شاشة الفيديو في العمل الثاني على طول الواجهة الخارجية لـ موسكون كونفينشن سنتر Moscone Convention Center في سان فرانسيسكو، وتُظهر مشاهد حية لردهة الاستقبال مُزجت مع مشاهد مقتطعة من مجريات الحياة في المكتب. مشاريع كهذه دفعت استوديو (دس+ر) إلى استخدام وإساءة استخدام الشفافية المعمارية. تاريخياً، استُخدم الزجاج لنزع الطابع المادي عن الجدار التقليدي ليكشف من ثم عن الداخل المخفي للمباني، وقد ربط كثير من المعماريين هذا المفهوم بالنزاهة الاحترافية والانفتاح الديمقراطي. استوديو (دس+ر) متشككون، وهم محقون في ذلك، حيال هذه المماثلة الهشة، فقد أثبتت تكنولوجيا التزجيج فائدتها في مجال الرقابة لدى الشركات والحكومات سواء بسواء، ويؤكد استوديو (دس+ر) أن هذا الاستخدام «يولد ضرراً جديداً من البارانونيا»²². هذه الخطوة الأولى في نسف معايير الشفافية المعمول بها في ثقافتنا الاستعراضية، حسب زعمهم، تتبعها

آلات ما بعد حداثة

خطوة تالية وكأن «الخوف من أن تكون محط الأنظار قد تحول إلى الخوف من ألا تكون محط الأنظار»²³. ومع هذا التحول جاء آخر: «الرقابة الإلكترونية التي اعتبرت فيما مضى إجراء انتهاكياً، أضحت اليوم العقد الاجتماعي المقبول في الفضاء العام، وضماناً مُرحّباً به للأمن، ووسيلة عرض»²⁴. تبدو هذه السردية عن تبدلات الشفافية المعمارية مُحكمة بعض الشيء، ولا ريب أنه في أعقاب تشريع التنصت غير القانوني على الاتصالات الهاتفية «القوانين الوطنية Patriot Acts» وما شاكله، لم يتضح بعد مدى استيائنا من المراقبة. مع ذلك، فإن مسألة الرؤية «ما بعد التلصصية، وما بعد البارانونية» استفزازية، خاصة إذا أخذنا في الحسبان أن توصيفاتنا الأولية للحملقة، سواء كانت سارتيرية أم لاكانية أم نسوية، تشوبها پارابويا تضع موضوع الحملقة في مقام ضحيتها المستهدفة أيضاً²⁵. علاوة على ذلك، استثمر استوديو (دس + ر) هذا المفهوم بصورة دلالية في الوسائط الميديائية كما في مشروعَي Overexposed و Fascimile، وفي تصميمات فعلية كما في مطعم براسيراى (Brasseriei 2000) في مبنى سيفرام - منهاتن، حيث تنقل كاميرات المراقبة صوراً للمرتادين الواصلين إلى صف من شاشات الفيديو معلقة فوق البار حتى عندما يأتي المرتادون أنفسهم إلى الداخل عن طريق الممر الخشبي البارز المفصلي إلى ركن العشاء²⁶. إن تسمية هذه الصلة بين الاستعراضية والرؤية «ما بعد التلصصية» لا تبدو مطققة كفاية وفقاً لمصطلحات التحليل النفسي، إذ إنّ الاستعراضى بحسب التوصيف الفرويدي هو متلصص متخفٍ يتصرف بالضبط وفق ما تمليه عليه/ها نظرتة المُتخيَّلة الخاصة، ولعل مطعم براسيراى هو خير مثال على ذلك.

عمل استوديو (دس + ر) على تغيير علاقتنا بالحملقة بطرق أخرى أيضاً من خلال الملامح الدوشامبية التي تُثقل الرؤية أولاً (ثيمة أساسية في العمل ابتدأت من The Rotary Notary واستمرت في معهد الفن المعاصر-

بوسطن)، ثم من خلال التوظيف المحسوب للضبابية الواضحة كما في مبنى بلير (Blur Building 2002)، وهو جناح صُمم لصالح سويس إكسبو على يافردون ليه باين Yverdon-les-Bains ثانيًا. يبرز هذا الهيكل خارجًا مثل المرسى على بحيرة نوشاتيل Lake Neuchâtel، ومن خلال نظام عالي التقنية من المضخات، والخراطيم، وبرامج الكمبيوتر، ينتج المبنى سحابة غامرة ثلاثية الأبعاد يُدعى الزائرون إلى التجوال فيها. من ناحية، يمثل هيكله خفيف الوزن إفراطًا في الشفافية الهيكلية، ومن ناحية أخرى، كُرس المبنى «للإبهام» بأسلوب هَدَف إلى تحدي العروض المعتادة لهذا النوع من الإظهار دون «أن يكون هنالك ما تراه» حرفيًا²⁷. مع ذلك، يمكن للعتامة، الملفزة كما هي، في مشروع من عينة بلير أن تتحول إلى منظر للفرجة قائم بذاته²⁸.



مبنى بلير *Blur Building*، يافردون ليه باين، سويسرا 2002.

© Beat Widmer.

الآت ما بعد حدائبة

افترضت الاستراتيجية ما بعد الحدائبة «للأفانين الضبابية» أن أجناسًا مثل «الفن»، «العمارة»، و«الميديا» منفصلة عن بعضها كما هو مسلم به، لكن يبدو اليوم أن هذا الفصل مسألة مذهب حدائي أكثر منه حقيقة أنطولوجية. ومع نفس المعايير المعمول بها في الشفافية المعمارية، تكيف استوديو(دس+ر) وفق ما يقتضيه ذلك. فقد انتقلوا في الواقع من أسلوب «الدمج» إلى أسلوب أخريفهم أن «للضبابية» تأثيرًا دائمًا في الموقع؛ أسلوب يجسد الظروف المتباينة في صورة هياكل ملائمة²⁹ يتجلى هذا النمط من التفكير في مشروعين حديثين في نيويورك: الأول يخص مركز لينكولن Lincoln Center، والثاني يخص سكة الحديد القديمة المرفوعة على الجانب الغربي المعروف باسم هاي لاين High Line

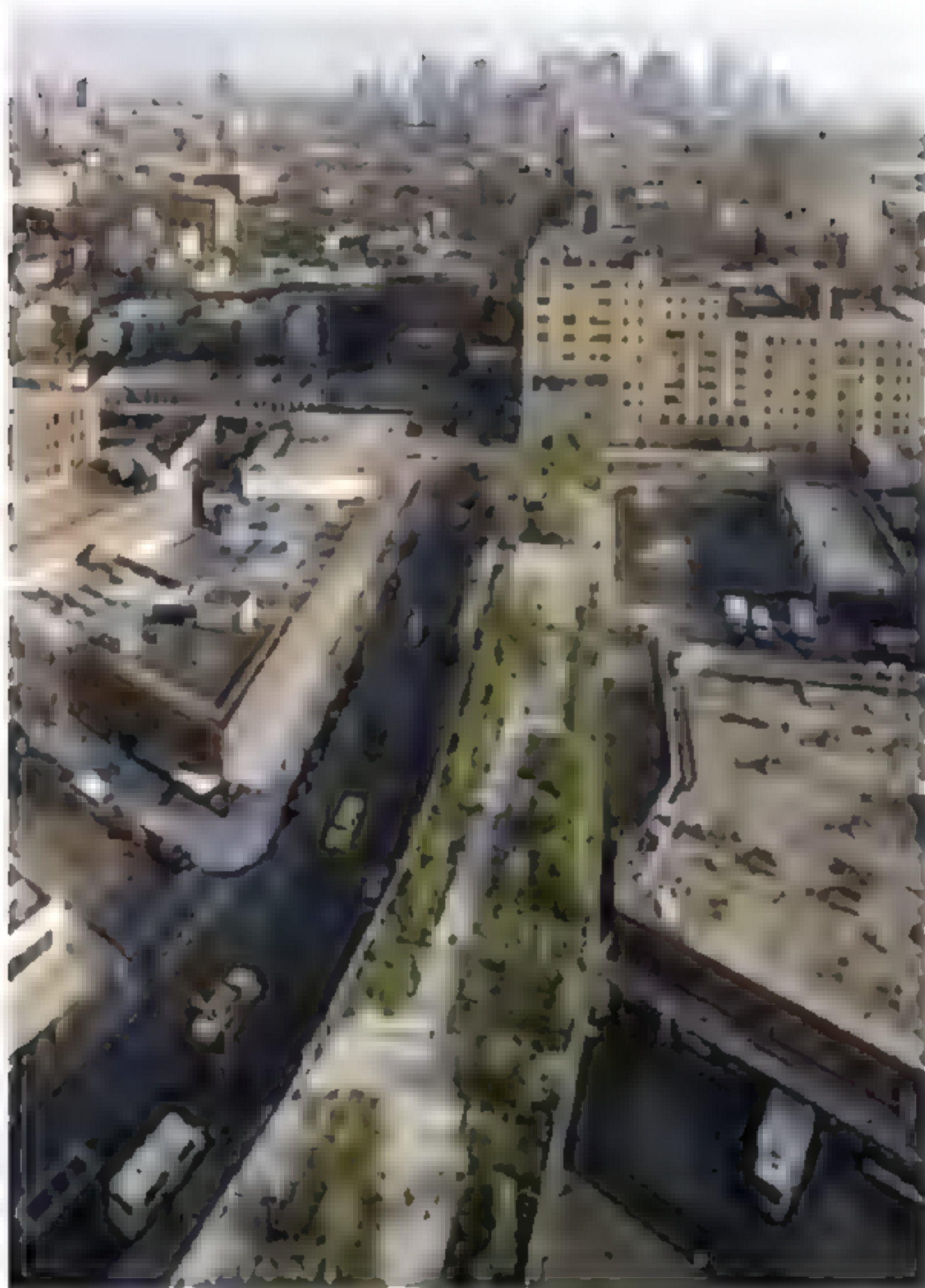
كُلف استوديو(دس+ر) مبدئيًا بتجديد المساحات العامة في مركز لنكولن (بما في ذلك أكشاك المعلومات)، لكن سرعان ما اتسع نطاق أعمالهم: ملحق ضمن مدرسة الباليه الأمريكي، توسعة مدرسة جوليارد Julliard School، وترميم أليس تالي هول Alice Tully Hall، إضافة إلى مطعم جديد أمام مسرح فيثيان بومونت Vivian Beaumont Theater في نورث بلازا North Plaza. في مدرسة الباليه، أضافوا استوديوهات رقص على شكل صناديق زجاجية معلقة ضمن الحيز المخصص، وفي جوليارد، زوّدوا المبنى بغرف جديدة للبروفات وتعليم الجاز، الأوركسترا، والرقص إضافة إلى قاعة مسرح ذات جدران سوداء كما أجريت تغييرات في أليس تالي على مستوى المظهر وأنظمة الصوت، وعُلّفت جدرانها بخشب عالي الجودة مع نظام إضاءة داخلي يضيء ويُعتم كما لو كان الأمر طبيعيًا. فضلًا على ذلك، وكما يستمر الاتجاه الأفقي لجوليارد باتجاه برودوي، تمتلك أليس تالي واجهة ملائمة وكيانًا مدنيًا للمرة الأولى. يعتمد التصميم هنا على نموذج معهد الفن المعاصر- بوسطن: قاعة ذات واجهة زجاجية كابولية



تجديد أليس تالي هول، نيويورك 2006-09

© Donna Pallotta.

ويتضح من ذلك أن الدافع وراء المشروع هو إعادة ربط مركز لينكولن بالمدينة في المقام الأول. صُمم المركز، الذي بُني في الستينيات، على صورة أكروبوليس معاصر للثقافة العليا. فهو يربط على وطيدة ضخمة كمعلم مترفع عن الحي الواقع تحته أراد استوديو (دس+ ر) أن يسد هذه الثغرة قدر المستطاع (تحوّلت المنطقة إلى حي للأثرياء على مدى سنوات): فكما حاولوا «أن يضفروا الفضاء المدني والمتحف في جديلة واحدة» في معهد الفن المعاصر – بوسطن، أرادوا هنا ربط النشاط الثقافي بالمدينة، وبطريقة استندت إلى تطوير تصميم بديل للعمارة التصويرية التي سادت في الكثير من المؤسسات حديثاً³. إذا كان الهدف من مشروع مركز لينكولن تجديد فضاء ثقافي ضخم، فإن مشروع هاي لاين هدف إلى إعادة تشغيل بناء صناعي مهجور. يمتد هاي لاين، وهو عبارة عن مسار قطار شحن مرفوع صُنع من



الهياي لاين، نيويورك 09-2005 بالتعاون مع جيمس كورنرفيلد أوبريشينز

© Iwan Baan.

الفولاذ والإسمنت وبني خلال فترة الكساد الكبير، على مسافة ما يقارب ميلاً ونصف الميل من غانسفورت ستريت Gansevoort Street (حيث يُخطط لبناء متحف ويتني Whitney Museum) حتى محطة الوصول القديمة على الويست سايد في الشارع الرابع والثلاثين. بسبب خروجه من الاستخدام منذ الثمانينيات صودر المكان للمصلحة العامة عندما كان رودولف غوليانى عمدة المدينة، لكن تشكلت مجموعة لحمايته سميت أصدقاء الهاي لاين، وازدادت الحركة حماسةً عندما كشفت الصور التي التقطتها جويل ستيرفيلد مدى روعة واستثنائية هذه البقايا، وكيف أن أنظمة بيئية صفري ذات طبيعية مدنية قد أينعت في المكان، وكيف يمكن عرض كثير من المشاهد، وكيف يمكن أن يستضيف الموقع أنشطة متعددة. بادرت إدارة بلومبيرغ إلى الاستجابة، وكُلف استوديو (دس + ر) في النهاية، بالتعاون مع فيلد أوبريشين وهو استوديو متخصص بتصميم المناظر الطبيعية، بتطويره كنوع جديد من الحديقة المدنية (لا تتجاوز مساحة المنطقة 7 فدادين إجمالاً) مع وضع علامات منتظمة للعبور إلى الشوارع التي تبعد حوالي 18 إلى 30 قدماً باتجاه الأسفل.

المبدأ الأول في عمل المصممين هو الإبقاء على الطبيعة التدريجية المتباطئة للتزّه مقابل المتزّه المفعم بالنشاط على طول هودسون Hudson والمخصص لراكبي الدراجات والمتزلجين. أما المبدأ الثاني فكان المحافظة على طبيعته العشوائية، وحمايتها من الإفراط في التصميم. ولهذا الغرض، تخيل المصممون فكرة «الزراعة» agritecture؛ وهي هجين من الزراعة والعمارة، الأمر الذي ساعدهم على تشكيل الهاي لاين كممشى يضم المناطق الخضراء المزروعة والمناطق الرمادية المكسوة في نسيج واحد. ومن خلال ممرات مختلفة، مع ميلانات تنحدر نحو «وحدات» ثم تصعد إلى «مرتفعات» و«جسور علوية»، يعبر الزائر مجموعة من الكيانات البيئية المصغرة تضم

آلات ما بعد حداثة

مناطق رطبة، مناطق مغطاة بالطحالب، ومروجًا مع توفر أماكن كثيرة على طول الطريق للجلوس، المحادثة، والمشاهدة. شكّل هذا الأسلوب الطبولوجي طريقة فعالة جُنبت المصممين الوقوع في غواية صناعة صورة وحسب³². كما هو الحال في معهد الفن المعاصر- بوسطن، الهاي لاين هو سدة مخصصة للمشاهدة والتمشي، وعليه: يشير تصميمه إلى اهتمام بالغ بالمنظر والموقع على السواء كما أنه ينم عن تدخل في مجال العمارة الأخذ بالاتساع حيث يستنبط المصممون رؤاهم من الشروط المختلطة على الأرض (أو أعلى من الأرض بقليل كما في مثالنا) ويجري ذلك طبعًا بالتوافق مع نزعة قوية في الفن المعاصر نحو نموذج للعمل الميداني، لمشاريع تُنتج بعيدًا عن الأبحاث المباشرة في الموقع، ويدل ذلك في المقابل على مرحلة أخرى في عقدة العمارة-الفن: مرحلة غنية بالممكنات الديمقراطية.

يقف استوديو (دس + ر) اليوم على مفترق طرق هو الأكثر أهمية من أي وقت مضى. فمن ناحية، تشكل ثغشيتهم للأفانين، ودمجهم العمارة والفن والميديا معًا جزءًا من مرحلة ما بعد حداثة لا تملك سيطرة تذكر على الحداثة الرأس مالية؛ ولعل في ذلك ما يحجب حقيقة تلك الحداثة دون شك ومن ناحية أخرى، اكتسب استوديو (دس + ر) معرفة في استكشاف نمط مختلف من تأثير الطرف المختلط في المواقع والبرامح المعمارية التي قدمت لهم كي يطوروها؛ ظرفٌ ينطوي على الجمع بين التناقضات وحتى النزاعات بدأت تصميماتهم في تقديمه وتسويته بطرق لم تنجح في ترويضه ببساطة

هوامش الفصل السادس

- 1 أسس ريكاردو سكوفيدو Riccardo Scofidio وإليزابيث ديلر Elizabeth Diller استوديو ديلر + سكوفيدو عام 1979، وانضم إليهم تشارلر رينفرو كشريك عام 2004 وسنشير احتصارًا لهذا الاستوديو في متن هذا الفصل: (دس + ر)
- 2 رغم أن تصميم معهد الفن المعاصر ICA يتحاشى الأيقونة المفرطة (وهو يتعد عن المدينة باتجاه المرفأ)، فإن السلطات في بوسطن تقصدت أن تجعل منه وجهة جذب اقتصادية يخضع الرصيف البحري «الفان بير Fan Pier» الذي يشكل جزءًا منه للتطوير من قبل شركة فالون ليكون صلة وصل بين واجهة المرفأ والمطقة التجارية
3. مقابلة مع (دس + ر)، انظر:
Nicholas Baume, "It's Still Fun to Have Architecture: An Interview with Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio, and Charles Renfro," in Baume, ed., *Super Vision* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006): 186.
4. المصدر السابق: 187.
- 5 بعد حوالي عشرة أعوام، استخدم (دس + ر) قوسًا أكثر تسطيحًا لإنتاج مخطط لمبنى سليتر *Slither Building*، وهو مشروع إسكاني من 105 وحدات في غيفو، اليابان، وهما ينحرف كل 15 صفاً من الوحدات بمقدار 15 درجة عن سابقه في مخطط أي بيم Eyebeam بعد عامين، يُدمج التعبير المجاري لكل من الرؤية والحركة الملتوية. وكان العمارة تجسد مشهدًا متحركًا مصفًا بالحياة
6. Diller in Baume, ed., *Super Vision*: 186.
7. رينفرو في المصدر السابق: 183.
- 8 سكوفيدو في المصدر السابق 186 يعمل (دس + ر) بصفتهم «شركاء مبتكرين» في متحمين شهيرين للمنون فهد الإنجاز الأول لصالح المصرفي إيلي برود Eli Broad في وسط مدينة لوس أنجليس، والآخر لصالح جامعة كاليفورنيا في بيركلي
- 9 كما علق أحد عتاة المعارضين لهذا الأسلوب: أمين المتحف والمدير الفني لمعارض سريبتين هابر أولريش أوبريست «التعاون هو الإجابة، لكن ما هو السؤال؟» انظر Hans Ulrich Obrist, *Interviews*, vol. 1 [Milan: Charta, 2003]: 410
10. بيان صحفي ل(دس + ر)، التاريخ غير مذكور.

11. مذكرة مشروع (دس + ر) في أرون ب. يتسكي وك. مايكل هايس وغيرهم:
Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio (New York: Whitney Museum, 2003): 51.
12. مذكرة مشروع (دس + ر) في أرون بيتسكي وك. مايكل هايس وغيرهم *Scanning* 56. تعدد التخصصات كان (ولا يزال) بالطبع تمهيداً للطريقة، والمنظران المشار إليهما ههنا هما: جورج كانغيلام وميشيل فوكو
13. Diller in Baume, ed., *Super Vision*: 179.
14. ثمة صلة أيضاً بواحد من أجزاء إتريم *Interim* (1984-89) الذي صممه ماري كيلي Mary Kelly، وتظهر فيه صوراً لسترات سوداء مصبوعة من الجلد الملصوقة بصورة تشبه الأوضاع الهيستيرية التي وصفها جان مارتين شاركو
15. في إشارات إلى دوشامب والسوريالية، أظهرت بعض مشاريع استوديو (دس + ر) منحنى نيو-طليعي، لكنه يندرج تحت بند الفن.
16. Luc Boltanski and Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, transl. Gregory Elliot (London: Verso, 2005).
17. Betsky, "Display Engineers," in Betsky and Hays, eds, *Scanning*: 23. لاحظ التسمية «فناين». يبدو الجمع بين «أن تثبط وأن تستعرض» في الوقت نفسه خدعة مُستبعدة
18. Hays, "Scanners," in *ibid.*: 130, 133.
19. كما أشرنا، توحد نماذج عدة لتعدد التخصصات في أعمال (دس + ر)، ويتبدى ذلك في «دمج» الفن والعمارة من ناحية، وفكرة أن العمارة حاضرة دائماً في تنسيق أي عمل فني من ناحية، وفي الأسلوب الهجين الذي يجمع بين التركيب، والأداء، والرقص، والتصميم «كشريك مبتكر» من ناحية أخرى في العموم، وكما سأشير لاحقاً، يوجد انتقال من الأول إلى التالي في كل من السقنين المذكورين، بيد أن أحدهما يُناقض الآخر أحياناً فيما يُعتبران عنه.
20. يحاج إدوارد ديمدبيرغ Edward Dimmendberg حول الأمر نفسه في مقاله: "Blurred Genres" in Betsky and Hays, eds, *Scanning*.
21. أيًا كانت درجة دهائهم في التعامل مع الجمهور ووسائل الإعلام، لم تكن التكنولوجيا الرقمية هي المحرك الأساسي لتصميمات استوديو (دس + ر). يصير ريفرو على القول: «كان بمقدورنا رسم هذا البناء كاملاً باليد» في حديثه عن معهد الفن المعاصر ICA انظر: Baume, ed., *Super Vision*: 191

22. DS+R, "Project," in Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, and Peter Weibel, eds, *CTRL Space: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002): 354
23. المصدر السابق: 355
24. المصدر السابق.
25. Diller in Baume, ed., *Super Vision*: 182.
26. من ناحية أخرى، يمكن أن يبدو الناس هنا عرضيين وحارج السياق فالتصميم البادخ وعرض الفيديو فوق البار يستحوذان على الانتباه بدرجة كبيرة، وبالكاد يمكن ملاحظة القادمين الحقيقيين إلى المكان.
27. Diller in Baume, ed., *Super Vision*: 183.
28. سأعود إلى هذه المشكلة في الفصل السابع
29. لا أروم هنا الإشارة إلى أن شروط الموقع (أو، فيما يخص هذه المسألة، قواعد المخطط) هي الخصائص الأكثر أهمية للتصميم الجيد، بل القول إنني أرى مقارنة (دس + ر) للموقع أكثر إقناعاً من مقارنة حديد للمزبد. انظر Stan Allen, "From Object to Field: Field Conditions in Architecture + Urbanism," in *Practice: Architecture, Technique + Representation* (New York: Routledge, second edn, 2009).
30. يوجد معارضون للمخطط إذ إن توسعة جوليارد وأليس نالي غيرت كليهما، عدا عن أن محبي بيترو بيلوشي Pietro Belluschi المعماري الذي عمل في توسعة جوليارد شعروا بالاستياء فوق ذلك. غير المطعم بركة نورث هارا التي صممها معماري المناظر الطبيعية المحبوب دان كيلي Dan Kiley، الأمر الذي أثار غضب الناس في العموم، يُظهر استوديو (دس + ر) احتراماً للطرق الحداثية المتأخرة لبعض معماريي المركز مثل إيرو سارينين Eero Saarinen (صمم مسرح فيثيان بوموت عام 1965) الذي تتردد أصداً منحنياته المميرة في تصميمه للمطعم، ماكس أبراموفيتز Max Abramovitz (صمم فيلهارمونيك هول Philharmonic Hall عام 1962)، والاس هاريسون Wallace Harrison (صمم دار ميتروبوليتان للأوبرا Metropolitan Opera House عام 1966)، فيليب جونسون Philip Johnson (صمم مسرح ولاية نيويورك عام 1964)، وغوردون بوشافت Gordon Bunshaft (صمم مكتبة ومتحفاً لفنون الأداء عام 1965) يبدو أن (دس + ر)

آلات ما بعد حداثة

متمسكون بطراز تلك الحقبة. فعلى سبيل المثال: حملت البراسيري، مع تفاصيل مثل الأرضية المرصوفة بالحجارة والكراسي الجلد البيضاء، ملامح الطراز الرجعي لمسلسل رجال غاضبين *Mad Men*

31. Diller in Baume, ed., *Super Vision*: 190.

ليس المقصود هنا أن (دس + ر) حاولوا اجتناب الصور الميديائية، بل على العكس من ذلك، إذ يوجد خمس شاشات لعرض البصوص في مقدمة صالة أليس تالي، وثلاثة عشر شاشة مسطحة بطول 8 أقدام وعرض أربعة أقدام (مع سبع وثلاثين تعاقب من مشاهد فيديو مختلفة) في شارع خمسة وستين غرباً - West Sixty-Fifth Street بين جادتي كولومبوس وأمستردام.

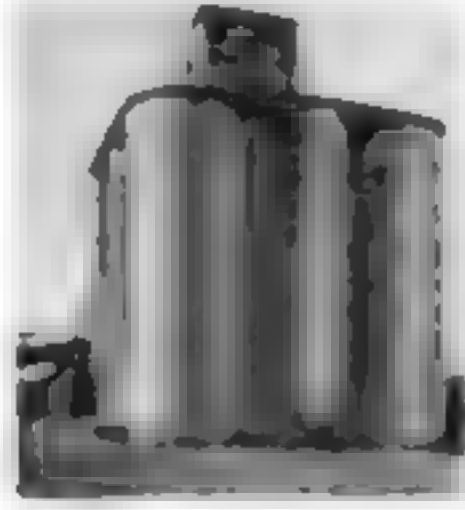
32. سأعود إلى هذا التعارض في الفصل الثامن. أمل أن تعود جزيرة الحاكم Governor's Island بهواند معائلة الجزيرة عبارة عن قاعدة عسكرية سابقة مساحتها 172 فدانا في أعلى نيويورك باي New York Bay، وسيعمل (دس + ر) على تحويلها إلى حدائق بالتعاون مع مصممي المناظر الطبيعي في ويس إيت West 8، والمعماريين العاملين لدى روجر مارفل Roger Marvel.

7

متاحف أدنوية

قبل أن يعبر والتر غروبيوس Walter Gropius ولو كوربوزيه الأطلنطي للمرة الأولى، بحث كلاهما عن سوابق في العمارة الحديثة في أمريكا، ووجدوا ضالتهم في صوامع الحبوب والمصانع متعددة الطوابق ذات الوافذ الكبيرة المحاطة بأطر إسمنتية، التي اصطفت على أطراف مجاري الأنهار في المدن الصناعية. من وجهة نظر الأوروبيين، بنيت هذه الهياكل تلبيةً لمتطلبات وظيفية وعقلانية، أو يمكن القول إنها بنيت على هذا الشكل بالأحرى لأسباب مثيرة للجدل وعليه؛ عندما نشر لو كوربوزيه صورًا لهذه الأبنية في مجلته L'Esprit nouveau عام 1919 أولًا، ثم في بيانه المعنون: نحو العمارة Vers une architecture عام 1923 تاليًا، أزال التفاصيل الزخرفية التي تصرف الانتباه عن هذه القراءة لما تتمتع به من نمطية أسلوبية تغطي على أي شيء آخر! إن التطلع إلى أمريكا بحثًا عن أساس معماري بهذه الطريقة كان ضروريًا من المطراية، لكنه ينطوي أيضًا على توجه مستقبلي، إذ اعتبر هذان الأوروبيان الولايات المتحدة أرض الإنتاج الصناعي وتوقعًا أن تمثل الطرف الأمثل للتصميم الحديث برمته في المستقبل القريب كانت أمريكا الأوروبية هذه حينها «أطلانتيس إسمنتية»؛ مكانًا شبه أسطوري

ذا زمانية إشكالية (الولايات المتحدة كانت أقدم الدول لأنها عاشت زمنها الأطول في القرن العشرين حسب ما ذكر غيرترود ستاين Gertrude Stein ذات مرة)².



THREE REMINDERS TO
ARCHITECTS
I
VOLUME

صفحة من عمل لو كوربوزيه نحو العمارة *Vers une architecture*
(صدر عام 1923، وترجم إلى الإنجليزية عام 1927)

© FLC/ARS.

في أمثلة الأبنية الصناعية التي تناولها غروبيوس ولو كوربوزيه يوجد تضارب بين حجم البناء (كما في صوامع الحبوب) وشفافية هيكله (كما في المصانع متعددة الطوابق). ازداد تعقيد الشفافية الهيكلية بوجود شفافية

أخرى، لأن هذين الأوروبين عرفا هذه الأبنية من خلال الصور التي تنزع عنها الطابع المادي بعض الشيء³. يترك هذا التضارب المزدوج بين المادية واللامادية أثرًا دائمًا على الفن والعمارة في القرن العشرين، ولقد استفحل أمره بتأثير رأسمالية الاستهلاك المعتمدة على تبادلية المنتجات (كصور غالبًا)، ثم تبدى جليًا في الفن المتقدم بدءًا من العام 1960؛ خاضعًا في صورته هذه إلى دياكتيك الأساليب التي تظهر الأجسام والمواضيع في أماكن حقيقية بشكل واضح من ناحية، وتستغل تأثيرات الرموز الميديائية من ناحية أخرى؛ أساليب أصنفها معًا في باب مصطلحي «الأدنوي» و«البوب» ههنا. يبقى هذا الديالكتيك مسيطرًا في العمارة المتطورة أيضًا كما مارسه عدد من المصممين البارزين المتأثرين بهذا الفن مثل ريم كولهااس، جان نوفيل Jean Nouvel، برنارد تشومي Bernard Tschumi، ستيڤين هول Steven Holl، ريتشارد غلوكمان Richard Gluckman، يوشيو تانيغوشي Yoshio Taniguchi، تاداو أندو Tadao Ando، تويو إيتو Toyo Ito، كازويو سيغيمَا Kazuyo Sejima، بيتر زومتور Peter Zumthor، جاك هيرزوغ Jacques Herzog، وبيردو مورون، وأنيت غيغون Annette، ومايك غوير Mike Guyer. في ظل وجود مواد خفيفة وتقنيات جديدة، أعاد هؤلاء المعماريون تقييم المبدأ الحدائي للشفافية الهيكلية إلى حدٍ قارب التحريف بعض الأحيان.

أواخر العشرينيات، اعتُبر التفسير الواضح للهيكل والمكان محكًا رئيسًا في التصميم الحدائي. حسب سيغفرايد غيديون Sigfreid Giedion، استندت تلك الشفافية إلى التقنيات العريقة للزجاج مع الفولاذ إضافة إلى الإسمنت المسلح، لكن كي يمكن تقييمها على هذا المستوى، توجب أن تنتظر حتى حدوث التحول «في طريقة الحياة» في القرن العشرين، والابتعاد السريع عن الاستقرار التماثلية في الفنون الأخرى (كذلك كان فهمه للدافع

الأساسي وراء الرسم التكعيبي على سبيل المثال⁴. في تلك السنوات وضع لازلو موهوي ناغ László Moholy-Nagy تصورًا للشفافية باعتبارها عملية تحويلية تتخلل الفنون البصرية بأسرها. ألح موهوي، الذي انشغل بالخفة أكثر من انشغاله بالهيكل والمكان، على عمارة خاصة قادرة على استدماج الشفافيات المختلفة التي عززتها وسائط مثل التصوير الفوتوغرافي والأفلام. وقد رأى في الاستدماج ضرورة تقتضيها «النسخة الجديدة» من الثقافة الحدائية ككل⁵.

بعد الكوارث التكنولوجية للحرب العالمية الثانية، توقفت عجلة استقرار الفن والعمارة المتحمس للتكنولوجيا بعض الشيء، ولم تعد الشفافية ميزة تلقائية مسلمًا بها. في نص مؤثر حول هذا الموضوع، كتب كولن روي Colin Rowe وروبرت سلوتزكي Robert Slutzky في 1955-56 ولم يُنشر حتى العام 1963، قلل الاثنان من قيمة الشفافية «الخرفية» التي يتجلى فيها المكان والهيكل بواسطة الزجاج الناصع والنوافذ الفعلية لصالح الشفافية «الفينومينولوجية» التي يكون فيها المكان والهيكل غير مُعرّفين بواسطة سطوح وطبقات خارجية «تكعيبية» تتخلل المشهد دون أن تشتت إحداها الانتباه عن الأخرى⁶ (لاحظ كيف يستنهضون الرسم التكعيبي، مع أنهم يستندون في وجهة نظرهم إلى مكانته الرفيعة، بطريقة مختلفة عن تلك التي اعتمدها غيديون Giedion الذي تمثل «مزامة الفن التكعيبي» للمناظر أمرًا أساسيًا بالنسبة له). يبدو تفضيل الشفافية الفينومينولوجية على تلك الخرفية إعادة تقييم في حدّ ذاتها الأدنى، لكنه يسم المرحلة التي أصبح فيها الاهتمام بالسطح الخارجي وفهم الهيكل، في

(*) العمارة الخرفية Literal Architecture عمارة تتجنب التجريد قدر الإمكان، وترتكز على الربط بين مجموع التفاعلات الإنسانية (سياسية، اقتصادية، اجتماعية، بنية) وأسلوب البناء والتخطيط العمراني (المترجم)

الخطاب المعماري مجددًا، على القدر نفسه من الأهمية. المقصود هنا، أنه يسم المرحلة حيث أُعدت عمارة ما بعد الحداثة، خطابيًا على الأقل، في صيغتها المبدئية لتكون بمثابة سطح خارجي سينوغرافي من الرموز، وهذا ما تدلُّ عليه أساليبُ أتبعها روبرت فينتوري ودييس سكوت براون وآخرون

كانت الفترة التي نشر فيها كولين روي وروبرت سلوتزكي نصَّهما عام 1963 هي مرحلة الصعود الكاسح للأدنوية والبوب. تجدر الإشارة إلى أن التناقض بين الهيكل الحرفي والتأثير الفينومينولوجي هو أمرٌ جوهري في هذين المذهبين، ويتبدى دوره المؤثر خاصةً في إعادة إحياء الأدنوية، على نحو ملتبس، في العمارة المتأخرة⁷. تحديد الاختلافات أمرٌ مهمٌ في هذا السياق، فأنا لا أعني بـ«الأدنوية» مجرد اختزال للتشكيلات الهندسية، سواء كانت خمومية أم نقية ملساء في تجليها المادي (نجد أمثلة على النمطين لدى أندو Ando وزومتور Zumtor على سبيل المثال)، أو أنيقة في توثينيتها (كما هو الحال لدى جون باوسون John Pawson وآخرين). حسب فهمي للأدنوية، يُمارس هذه الاختزال المبدئي بهدف تهيئة نوع من التعقيد المستدام الذي يضع مثالية الشكل أيا كان نوعها (التي اعتُقد أنها أنية، وحتى مُتسامية، من حيث المفهوم) في تحدٍّ مع إمكانية التصوُّر (الذي يظهر في أجسام بعينها في أماكن محددة على فترات مختلفة). ثمة تعبير آخر لهذا التناقض الأدنوي يظهر بين الهيكل الحرفي للشكل الهندسي الذي يُعتبر الإقرار به عاملاً داعماً للمفهوم، والتأثير الفينومينولوجي لقوالبه المتعددة من جوانب مختلفة الذي يُعتبر اختباراً عاملاً داعماً للتصوُّر⁸. دون هذا التناقض تصبح الأدنوية مبتذلةً أسطيقياً وفلسفياً؛ إذ إنَّ «الأدنوية» أضحت إلى حدٍّ بعيد دلالة على «التصميم الجيد» أو الديكور الأنيق من وجهة نظر الكثيرين⁹.

الشفافية الحرفية بالنسبة لفنانين أمثال كارل أندريه Carl Andre وريتشارد سيرًا هي قضية تتعلق بالإنتاج من ناحية وبالهيكل من ناحية أخرى. وعليه: فنحن نوجز عملية بناء النحت وفق رؤيتنا للوحدات الإسمنتية المتاخمة في المنحى الأول، مثلًا، والصفائح المدعومة بالرصاص في المنحى الثاني. هذا التزام حدائي عززه إحياء الطليعية الجديدة، في بداية الستينيات، للمبادئ المادية للبنائين الروس مثل فلاديمير تالين وألكسندر رودشينكو¹⁰ Alexandr Rodchenko. في كلا النموذجين، البنائي والأدنوي، كانت ضرورة الكشف عن النهج المتبع هي بعد ذاتها ضرورة لنزع التوثين عن العمل الفني وجعله مفهومًا للجمهور (هذا المشروع الاستطقي، الأخلاقي والسياسي معًا هو ما يمثل البقيض للنموذج التوثيني في التصميم الأدنوي). في الوقت نفسه، لا يمكن القول إنَّ الاتجاه الأدنوي في الممارسة والملتزم بالهيكل الحرفي محصّن ضد اتجاه الهوب الذي يركز اهتمامه على التأثير الفينومينولوجي؛ لأنَّ الاتجاهين مرتبطان ببعضهما ديكالكتيكًا ويستبطن كلاهما الآخر دون ريب¹¹. كما سنرى في الفصل العاشر، ينخرط بعض الأدنويين ذوي النية الحسنة مثل دونالد جود Donald Judd ودان فلافين Dan Flavin في الفينومينولوجي بقدر انخراطهم في الحرفي، فلا يمكن بالمحصلة إدراجهم في أيٍّ من الاتجاهين تمامًا. ينطبق هذا أيضًا على معماريين مثل كولهااس، وهيرزوغ ودومورون، وسيجيما Sejima، وغلوكممان Gluckman الذين حافظوا في بعض مشاريعهم على الحرفي بقدر إبرازهم للفينومينولوجي (يتجلى ذلك في الطبقات الخارجية الناتئة والسكريمات اللامعة)، في حين رستخوا كلا المنحيين في مشروعات أخرى إلى درجة غيرت معالم الاثنين وشوّشت كليهما دون أن يكون الفكاك من ذلك ممكنًا.

فيما يلي سأسلط الضوء على تقلبات هذين الجدلين في العمارة الحديثة – الأدنوية والهوب والحرفي والفينومينولوجي- من خلال التركيز

بصورة رئيسية على أحد معاهد الفن المعاصر: مؤسسة ديا للفن Dia Art Foundation. بعض الأمثلة الأخرى قد تكون مفيدة في هذا السياق (سأتناول بعضها باختصار)، لكن تبقى ديا الأكثر دلالة فيما يخص عقدة العمارة- الفن من هذه الناحية فضلاً على ذلك، تقدم ديا فكرة عن تحولات أكبر في هذه العقدة؛ تحولات تُحدد بنيتها الراهنة التي لا تنطوي على انقلاب غير متوقع في الوظائف وحسب -تجديد المباني الصناعية القديمة وتحولها إلى أماكن لعرض الفنون- ولكن، ما هو أكثر أهمية، على مزج شامل بين مجالات شبه متميزة في الميدانين الثقافي والاقتصادي أيضاً

إبان تأسيسها عام 1974، دعمت مؤسسة ديا مجموعة مختارة من الفنانين المبدعين مثل جود، فلافين، ووالتر دي ماريا Walter de Maria الذين سطع نجمهم في مرحلة القطيعة الأدنوية مع المرتكزات التقليدية للرسم والنحت أوائل الستينيات. قام المشروع بداية بتوجيه من هاينر فريدريش Heiner Friedrich وهو تاجر ألماني عرض أعمال هؤلاء الفنانين في صالاته في كولون ونيويورك، لكن مصدر التمويل كان زوجته فيليبا دي مينيل Philippa de Menil ابنة دومينيك دي مينيل؛ وريثة ثروة سلامبرغر Schlumberger (الشركة المصنعة لأدوات الحفر الخاصة باختبار وجود النفط في مكان ما والتنقيب عنه) وربة عمل مستقلة بذاتها (وهي من أنجزت معظم أعمال مجموعة مينيل في هيوستن) إلى جانب متعاون آخر هي مؤرخة الفنون الشابة هيلين وينكلر Helen Winkler، رأى فريدريش ودي مينيل أن العمل الأدنوي قد أحدث ثغرة هيكلية في مؤسسات الفنون- ثغرة ليست خاصة ولا عامة في حيثياتها، تجاوزت الإمكانيات المالية لمعظم جامعي الأعمال الفنية، والقيود المفروضة في أغلب المتاحف - فكانت ديا محاولة لتجسير هذه الفجوة. لا شك أن المشاريع الأولى التي حملت توقيع ديا، مثل The Lightning Field: شبكة واسعة من 400 وتد فولاذي وضعها



مشهد جوي لـ ديا: بيكون، 2002. تصوير مايكل جوفان.

© Dia Art Foundation.

دي ماريا بصورة تُحدّد منطقةً معيّنةً في أحد سهول نيو مكسيكو وكانت هائلة الحجم. مجمع مارفا Marfa للفنون عملٌ أكثر طموحًا؛ طوره جود بدعم من ديا، وأقيم مكان قاعدة عسكرية قديمة غرب تكساس بين

عامي 1979-1986. واجهت ديا خلال تلك الفترة مشكلات اقتصادية، فمع تفاقم أزمة النفط أواخر السبعينيات، تهاوت أسهم شلامبرغر وكافحت دي مينيل للمحافظة على استقرار ديا ماليًا تدخلت عائلتها في النهاية، ثم استقال فريدريش عام 1985 وأصبح تشارلز رايب Charles Wright (خبير مستجد في الفن المعاصر كان قد تدرب في مجال القانون) مديرًا للمؤسسة. حتى بعد قيامه بتسوية الأمور مع الفنانين الساخطين الذين أغضبتهم التخفيضات المالية التي اقتضتها الضرورة، واصل رايب تركيزه على «فن التركيب الخاص بفنان واحد» والمعارض طويلة الأمد. وفي الوقت نفسه، فتح ديا على مشروعات جديدة لفنانين شبان (مثل جيني هولزر Jenny Holzer وروبرت غوبر Robert Gober) وأمناء متاحف (غاربي غاريلس Gary Garrels أولًا ثم لين كوك Lynne Cooke)¹². لهذه الغاية طور رايب مبنى ديا في ويست توينتي سيكند ستريت West Twenty-Second Street ليكون مكانًا للعرض. الأمر الذي أذن بولادة تشيلسي كحي للفنون. كما بادر أيضًا، بالتعاون مع مؤسسة أندي وارهول Andy Warhol Foundation، إلى تأسيس متحف وارهول في بطرسبيرغ. كان كل من المبنىين معملًا جددتهما ريتشارد غلوكمان؛ المعماري المسؤول عن «استطيقا ديا» - التي تجمع بين شفافية الهيكل والحساسية الأدنوبية للصوء والمكان - وهذا ما كان سيفعله أي مدير أوفسان في ديا. نظرًا لاشتغاله بالمواد والتقنيات الصناعية، حُجِّم الفن الأدنوبي بما يناسب الموقع الصناعي، ولأنه يُصنع غالبًا في مخازن الحبوب القديمة التي حُولت إلى استديوهات باذخة، يبدو مناسبًا تمامًا أن يُعرض هذا الفن في تلك المواقع؛ أي المصانع والمستودعات القديمة التي انقلبت إلى صالات عرض كبيرة.

بهذه الطريقة، ومع الأخذ في الحسبان التغييرات التي طالت قوانين تقسيم المناطق، كان ظهور الأدنوبية عاملاً محفزاً على التغيير الجزئي لسوهو

من حيّ للصناعات الخفيفة إلى منطقة صالات فنية، كما جرى تحديث مناطق مماثلة في بعض المدن على المنوال نفسه بهذه الطريقة أيضًا، عجل ظهور الأدنوية بالتوسع الجزئي في نماذج العرض التي تتجاوز ما هو متعارف عليه كاليهو التقليدي والمكعب الأبيض الحدائي. إحدى المساهمات الأولى لـ ديا كانت تغييرها لمبنى سو هو متعدد الطبقات (المبنى حوالي 1890) عام 1978 في 393 ويست برودوي، وهو مبنى متعدد الاستخدامات خُصّص جُزؤه السفلي لتجارة التجزئة وجُزؤه العلوي للتصنيع والتخزين. حوّل غلوكمان المبنى إلى حيّز مُتسع مفتوح، تتوزع فيه أعمدته الأصلية بشكل منتظم، ويعمل إلى يومنا هذا غلافًا معدنيًا لمشروع The Broken Kilometer (1979) الذي صممه دي ماريا وهو عبارة عن أرضية من 500 قضيب برونزي ملقّح طول كلّ منها متران، ومرتبّة في خمسة صفوف يضم كلّ منها 100 قضيب بطريقة لا تُناسب مقاس المكان على الإطلاق. سرعان ما أصبحت هذه التبادلية، حيث يعبر الفن عن العمارة حتى عندما تكون هذه الأخيرة إطارًا له، سمة من سمات أستطيقا ديا. تضمنت مشروعات ديا التالية، التي ركزت على فلافين، تحويل محطة إطفاء في بريدجهامبتون Bridgehampton، لونغ آيلند إلى موقع للتركيب، جعله غلوكمان بسيطًا قدر الإمكان

وهنا مجددًا يُبرز العمل العمارة، مع أنّ الأضواء الفلورية التي طالما استخدمها فلافين تنتج أيضًا بريقًا ملونًا يجعل المكان غامضًا مهمّ المعالم. كما سنرى في الفصل العاشر، طوّر فلافين شفافية حرفية وفينومينولوجية جنبًا إلى جنب، فكان بذلك المثال الذي شجع غلوكمان على خلق مواءمة مماثلة في أسلوب عمله الخاص. وقد ساعدته مبادرته الأدنوية على مقاومة النفاق ما بعد الحدائوي الذي كان طاغي الحضور أواسط الثمانينيات، ولم يكن ملائمًا لأستطيقا ديا بأي حال من الأحوال¹³. في ذلك الوقت تحديدًا،



مركز ديا: بيكون للفنون القديم، 548 West 22nd Street, New York .
تصوير Florian Holzherr.

حول غلوكمان المبنى الطابق في تشيلسي (المبنى حوالي عام 1909)، وكان مبنى متعدد الاستخدامات، إلى مواقع رئيسة لمعارض ديا¹⁴. رغم أنه بُني بعد عقدين من مستودع سوهو، يُعتبر المبنى المؤلف من خمس طبقات متقدمًا على المستوى الهندسي، ويمكن لخبرته المسلحة أن تدعم حيزًا أكثر اتساعًا مما تفعله العوارض الخشبية التي استُخدمت في مستودع سوهو. وكان هذا المتسع مناسبًا تمامًا لإقامة تركيبات من قبل الفنانين المدعوين



والتردي ماريا، 1979، *The Broken Kilometer*.

© Dia Art Foundation.

إلى العمل هنا ومعظمهم من ورثة الأدنوية بصيغة أوبأخرى. فتح غلوكمان المكان ثانيةً بطريقة تُوضّح معالم الهيكل، وبالمقابل يساعد هذا الهيكل في إبراز العمل الفني، ويمكن القول إنّ هذا الانسجام بين الفن والعمارة مادي، شكلي، تكتوني، حجّمي أو كل ما سبق. عند هذه المرحلة تعرّفت أستطيقا ديا في نطاق هذا النوع من التنازلات المتبادلة.

بدأ غلوكمان تصميم متحف وار هول عام 1989 في بطرسبرغ؛ موطنه الأصلي كان هذا المشروع الذي اكتمل إنجازه عام 1994 تحويلاً آخر لمبنى مخصص للأعمال الصناعية (بني في 1911 تقريباً) شغلته فيما مضى شركة فريك أند ليندسي Frick and Lindsay التي صنّعت لوازم الآلات المخصصة لصناعة الصلب بطبيعة الحال، اختلف متحف وار هول -الذي



تجهيز رسومات سكالز لآندي وار هول في متحف وار هول، 1994.

الصورة مقدمة متحف آندي وار هول، بطرسبرغ.

© 2010 The Andy Warhol Foundation for the Visual
Arts, Inc / Artists Rights Society (ARS), New York.

شمل قاعة محاضرات، ومسرح أفلام، ومكاتب، ومركز دراسة، ومتجرًا، ومقهًى- برنامجيًا عن بنية صالات الفنون لمركز ديا. ولا شك أيضًا أن الهوب الوار هولي يختلف عن الشرط الأدنوي الذي يقترن بأعمال ديا غالبًا، ومن المؤكد أن وار هول يمثل الجانب الآخر من الديالكتيك الذي تقدم ذكره حول فن ما بعد الحرب، لأنه إذا كان معظم الأدنويين قد استغل الموضوعات المكررة للإنتاج الصناعي، استغل وار هول الصور التمثيلية للاستهلاك الجماهيري. لكن عوضًا عن محاكاة العرض الصوري المعتمد في الطراز الفني ما بعد الحداثي، شدد غلو كمان أيضًا على الوضوح الهيكلي لمباني

المصانع بطريقه أبرزت تمثيلات وارهول أكثر. إذ إن إبراز عوارض الأسقف وتثليم أعمدة الفسحات حول كليهما إلى بنى شبه أدنوية كتلك التي تعبر عن تتابعات شهيرة مثل الإلفيسيات Elvises «نسبة إلى أليس برسلي» (1962-63)، الماويات Maos «نسبة إلى ماو تسي تونغ» (1972)، سكالز «الجماجم» (1976 Skulls)، وشادوز «الظلال» (1978 Shadows). إن تضمين الطابع اللامادي الغرب في مشروع شادوز على سبيل المثال، أو الشعور الذي يفرضه الانعتاق الروحي المميت في مشروع سكالز يتطلب طريقه لإبراز حيز مُحسم بهذا الشكل، وهو ما توفره هنا مادية العوارض والأعمدة وبريق السكريمات والكوات.

انتقلت إدارة ديا عام 1994 إلى مايكل غوفان، أحد تلامذة توماس كرينز Thomas Krens الذي كان حينها رئيس متحف غوعهايم. بحلول ذلك الوقت كانت ديا قد استجلبت ما يقارب 700 مشروع، جزء معتبر منها يخص فنانين بعديين عن الجوهر الأدنوي مثل جوزيف بوس Joseph Beuys، جون تشامبرلين John Chamberlin، روبرت سيمثسون Robert Smithson، ريتشارد سيرًا، مايكل هايزر Michael Heizer، فريد ساندباك Fred Sandback، روبرت رايمان Robert Ryman، أغنيس مارتين Agnes Martin، جيرارد ريختر Gerhard Richter، بليinky باليرمو Blinky Palermo، هاني داربوفين Hanne Darboven، وأون كاوارا On Kawara. احتاجت ديا بطبيعة الحال إلى مساحة أكبر لعرض هذه المجموعة الضخمة؛ أكبر مما يسمح به السوق العقاري المنتعش في ماهاتن على ما يبدو. عمل غوفان على ماس موكا Mass MoCA وهو مشروع طوره كرينز لتحويل مجمع صناعي مهجور في شمال غرب ماساشوستس إلى صالات عرض معاصرة (افتتحت عام 1999)، ومع وضعه هذا المفهوم في الحسبان بحث عن مبنى مشابه لا يبعد أكثر من ساعة شمال مدينة نيويورك، وقد وجد ضالته في

مصنع قديم لصناديق الكرتون امتلكته شركة نابيسكو Nabisco (الشركة الوطنية للبسكويت) في بلدة تقع على هدرسون ريفر تسمى بيكون Beacon. الهيكل الذي بني من الإسمنت المسلح عام 1929 هو عبارة عن مصنع كلاسيكي مُسقّف مع عدة صفوف من الكوّات السقفية، وامتدادات واسعة من أرضيات خشب القيقب، وفسحات عريضة بين الأعمدة، حيث اعتُقد أن هذا الاتساع أمرٌ ضروريٌّ للمعيار الجديد الذي تطرحه الأدنوية، فكانت مساحة العرض التي امتدت على مساحة 240,000 قدم مربعة هائلة. جدد غوفان وكوك المجمع بالتعاون مع الفنان روبرت إيروين Robert Irwin والشركة المعمارية أوبن أوفيس Open Office، ومثلت النتيجة ذورة أستطيقا ديا. رغم التنوع النسبي للفن المعروض في المشهد (الذي يبلغ مستوى العمل الفلوكسسي^{*}، المفاهيمي، ويشير إلى العمل المرتبط بالموقع)، فإنّ پاراديمات بعينها قائمة على الأدنوية والهوب هيمنت على المشهد أحدها هو الشبكة^{**}، التي تُنسق ما بين الصور المضيفة أحادية اللون لأغنيس مارتن، رسومات الشرائط الملونة لبلينكي باليرمو، الصور الطبولوجية للمباني الصناعية القديمة الطراز لهيلا وبرند بيشير، والصور المرتبة زمنياً للتاريخ الثقافي الألماني (بين عامي 1800-1983) لهائي داربوفين.

ثمة باردايم على صلة بذلك وهو الوحدة النموذجية. قد يتوقع المرء أن هذا التنظيم «شيء تلو الآخر» (كما وصفه جود) محكوم بالأعمال الأدنوية المعروضة في المشهد: صناديق خشب رقائقي من صنع جود، أضواء متألئة

(*) Fluxus مذهب في طبعه أسسه الفنان الأمريكي الليتواني الأصل جورج ماسيوياس. واقتبس التسمية Fluxus التي تعني «التدفق» من اللاتينية والهدف من هذا الفن حسب قوله هو «الترويج للمد والجرر في الفن، والفن الحي، المصاد للفن» في هذا المذهب تتردد أصداء الدادائية بوصوح (المترجم)

(**) الشبكة Grid هي الشبكة الهيكلية أو الشبكة المعيارية إطار عمل منتظم للخطوط المرجعية التي يتم على أساسها تحديد أبعاد المكونات الهيكلية الرئيسة لمبنى معين (المترجم)

من صنع فلاقين، ودوائر ومربعات مفتوحة يتخللها الفولاذ من صنع دي ماريا، لكنه يغلب أيضًا على أعمال أخرى مثل التسلسلية الباهرة في شادوز التي صممها وار هول، والصف الطويل للوحات القماشية المؤرخة أحادية اللون التي رسمها أون كاوارا، وستة ألواح ضخمة من الزجاج الرمادي الغامق صممها ريختر.

إن الشبكة والنموذج متقدمان على الأدنوية، لكن الأدنوية حولتهما إلى قاعدة أساسية لفن ما بعد الحرب، وحتى عندما لا يكون الفن في ديا: يكون متوافقًا مع هذه البارادايومات، فإنه لا يزال موسومًا بها (التجويفات الضخمة لهايزر على سبيل المثال، وتركيبات السلسلة الدقيقة لساندباك، وقطع الفولاذ المدورة لسيرا). من حيث المبدأ، يمكن أن تتطور الشبكات والنماذج إلى أجل غير مسمى، وهذا الامتداد التسلسلي هو عامل إضافي في التوسع الحتمي غير الموجّه لمتاحف الفن المعاصر. غير أن توسُّعًا من هذا القبيل كان مدفوعًا بتأثير الخطاب من ناحية، والتسلسلية والمعياري من ناحية أخرى: فعلى اعتبار أن الفن بعد الأدنوية سعى بقوة نحو الحيز المكاني للمتحف، بهدف إشراك المشاهد وإبراز المعالم المعمارية، أصبح هذا الحيز المكاني مهمًا بقدر أهمية أي جدار للرسم أو أي منصة لعرض العمل النحتي، كما أصبح عددٌ لا بأس به من الممارسين فناني تركيب بالمحصلة. لا تزال منهجيات التركيب سائدة في الفن اليوم، وهذا سبب آخر لولادة عدد من المتاحف الضخمة على شاكلة مصانع أعيد تصميمها كما في ديا: يكون، أو على شاكلة محطات الطاقة الكهربائية كما في تيت مودرن Tate Modern (أو حتى أبنية أصلية باهظة الثمن كما في غوغنهايم بيلباو أو ماكسي MAXXI في روما). بيد أن انعطافةً ظهرت هنا؛ فحيث لجأ الفنانون إلى المصانع بهدف تجاوز الاستديو القديم، الصالون، ونماذج المكعب الأبيض للإنتاج الفني والعرض، عادوا اليوم بحداقة إلى المصانع التي رُممت لتصبح صالات عرض



غيرهارد ريشتر (Six Gray Mirrors (No. 884/1-6, 2003.
ديا: بيكون. تصوير Richard Barnes.

للفنون ومتاحف (أو إلى العناصر الجديدة التي صممت لهذه الغاية). بإيجاز: ما كان فيما مضى تبادلية محمولة بين الفن والعمارة. كما في أستطيقا ديا الأصلية، أضحي حشواً أنيقاً كما في ديا: بيكون اليوم، وإذا لم يكن هذا انتكاسة بقدر كبير، فهو لا يقل عن كونه كبحاً وتطويقاً. قد تبدو لنا هذه الترتيبات مناسبة على نحو مثالي: فما الذي يمكن أن يكون أكثر ملاءمة، بعد رسومات الحياة المعاصرة في متاحف الوطنية والأعمال التجريدية في المكعبات البيض، من التركيبات الأدنوية في أبنية المصانع المسقوفة؟

لكن هذه الحصافة بذاتها تطرح مشكلة. لأنها تقلل من وطأة الضغط الذي يمارسه الفن على العمارة، ولا يزال الأمل يحدونا بأن تكشف هذه

المشروعات عن تلك التناقضات بدلاً من أن تستوعبها في تصميماتها. مع توجهها نحو المصانع، تجاوزت الأدنوية المناهج الحرفية للفن، التي لم تزل مهيمنة في الرسم والنحت الحدائيين، لكنها أيضاً تخلّفت عن المسار ما بعد الصناعي للمجتمع ككل. صوامع الحبوب التي بدت غريبة ل غروبيوس ولوكوربوزيه، كانت مألوفة لأندريه، وسيراً وآخرين ممن ترعرعوا في المدن الصناعية الأخذة في الأفول. من هذه الزاوية، كان الإنتاج الصناعي قد تأثر فعلاً بجاذبية ما عفى عليه الزمن (أو حتى بهالة ما هو زائل، وهو ما تظهر عليه المنشآت الصناعية أحياناً في صور بيشير). باختصار: كان الإنتاج الصناعي قد نضج وأصبح ملائماً للتصوير الجمالي، وقد تجلّى هذا الأخير بأكمل صورة في ديا:بيكون (في نهاية مرحلة التحول، تطلب الأمر أن يعير مصنع نابيسكو تسمية الصاديق الكرتونية إلى وار هول بريلو وحسب). علاوة على ذلك، مع تحول ثروة ديا (التي كانت ثمرة أعمال صناعية في الأصل) إلى رأسمال ثقافي من خلال رعاية الأعمال الفنية (فريدريش ودي مينيل هما سليلان من أرباب الصناعة الكبار)، شهدت هذه السيرة تطوراً جديداً في ديا:بيكون، إذ إن المتبرع الرئيس للمشروع كان ليونارد ريجيو Leonard Riggio؛ الرئيس التنفيذي لبارنيز أند نوبل Barnes & Nobel؛ متحرّكٌ بمثل النموذج ما بعد الصناعي في التسويق الواسع، التخزين الضخم، الطلب عبر الإنترنت، والتوصيل فائق السرعة. تتجاوز هذه الحالة بالطبع أي حالة منفردة سواها، ولا شك أنها دالة على تغيرات أكبر في عقدة العمارة-الفن تتعلق هنا بمنطقة عمالية كثيفة جُددت على هيئة مقصد للسياحة الفنية، أو بمعامل قديمة استُعيدت بصورة ثقافة جديدة¹⁵.

من شأن سياقات كهذه أن تُقلّل من الدور النقدي للفن لا سيّما فيما يخص علاقته بالعمارة، حتى مع بقاء هذا العمل مُكثّفاً في هذه الأوساط، لكنّ هذه الكثافة تحمل دلالة بطريقتها الخاصة. منذ وقت طويل، شجب



مايكل هايزر North, East, South, West, 1967/2002
ديا: بيكون. تصوير Tom Vinetz.

مايكل فريد Michael Fried، الدّ أعداء الأدنوية، هذا النوع من الفن باعتباره «مسرحيًا»، قاصدًا بذلك أن اقتحامه للمكان الفعلي، هو أيضًا انفتاح على الزمن الدنيوي (لأن اختبار المكان بهذه الطريقة يتطلب وقتًا)، وينتهك من ثمّ السمة المميزة للفن البصري: ليس فقط باعتباره بصرًا تمامًا في طبيعته، وإنما باعتباره لحظيًا في تلقّيه أيضًا («مسرحي» تسمية تلمح إلى أن الأدنوية سعت إلى استرضاء جمهورها بمؤثرات مُغوية)¹⁶. تبدو عدة تركيبات فنية في ديا: بيكون متسامية أكثر منها مسرحية. وفقًا للمفهوم الكانطي، يبقى هذا التسامي مزدوج الاتجاه؛ إذ تغمُر كثافة الأعمال الموضوع في مساحات واسعة المشاهد عاطفيًا، لكنه يستعيد كل هذا فكريًا من ثم، فتشعره سطوة هذا الحضور بالقوة في خاتمة المطاف¹⁷. منذ مئة وخمسين عامًا، أنتج رسامو المناظر الطبيعية في مدرسة هودسون ريفر Hudson River School مثل فريدريك تشيرش Fredrick Church (الذي لا يختلف بيته «أولانّا Olanna» عن بيكون كثيرًا) نسخة تصويرية من هذا التسامي الأمريكي. هل من الجائز القول إنّ ديا: بيكون تؤسس لمدرسة هودسون ريفر

الثانية، مع تجربة أستطبيقية أعيد تفعيلها كعمل مكثف راسخ الحضور في نطاق المباني الصناعية؟¹⁸ أروم من هذا السؤال الإشارة في النهاية إلى أن هذا الفن يظهر غربًا في طابعه التصويري في بيئات كهذه، ومن الواضح أن المرء في ديا:بيكون لا يرى صورة المتسامي وفقًا لتشيرش، بل يبدو أنه يقف ضمن لوحة حيّة مهيبه؛ أو عدة لوحات في الحقيقة هذه النزعة التصويرية الجليلة في تلك التجهيزات تخفف من عبء مسرحيتها القديم، لكنها من جانب آخر تنقض أستطبيقا ديا المتعلقة بالتصويرية المكثفة للفن والعمارة: أستطبيقا يغدو المشاهد في ظلها سريع التأثير بخصائص كل من المنهجين وبالعلاقة الوثيقة بينهما في سيرورة تنعكس على تجربته الإدراكية والمعرفية.

عند افتتاح ديا:بيكون، أكد هاينر فريدريش أن «ليس للفن تاريخ. هنالك فقط راهنٌ مستمر»، ولا يبدو الفن في ديا:بيكون موجودًا في راهنٍ أبديّ لتجربة حيّة بعيدًا عن قيود الفن السابق، السياق التاريخي، والإطار الاجتماعي التي تُلقى بثقلها عليه¹⁹. في العموم، ينحو المجال الأدنى في الفن إلى أستطبيقا الراهن هذه، التي تشجع نماذج العرض المنحازة للرأي السائد بطبيعتها. ثمة عوامل أخرى طبعًا أسهمت في هذا المعيار للإظهار المعاصر، مثل صعود تركيبات الفنان- الواحد (وهو ما لعبت فيه ديا دورًا رئيسًا)، ومتاحف مجموعات الأعمال الفنية الخاصة، والحجيج المقبلين على زيارة كلا الموقعين (مارفا Marfa هو أشهر الأمثلة المعروفة بهذا الصدد) ممّن يحظون بامتياز اللقاء مع فضاء أستطقي بديل يعكس تاريخًا مُشترَكًا. هذه الظاهرة التي دُرست كنقلة من متحف «التأويل» إلى آخر «للتجربة» أو ببساطة «كمناطق ثقافي للمتحف الرأسمالي الجديد» أصبحت شيئًا مألوفًا اليوم²⁰ ما يغيب عن الملاحظة هو كيف شقت هذه الظاهرة طريقها إلى المتاحف الحديثة أيضًا بما في ذلك المعلم الأبرز بينها: متحف الفن المعاصر في نيويورك.

سأعقب هنا على بضعة مناحٍ وحسب فيما يتعلق بنقاشنا حول النسخة الأخيرة لموما MoMA الذي أعيد تصميمه على يد يوشيو تانيغوشي، وافتتح مجددًا أواخر عام 2004 بعد فترة وجيزة من افتتاح ديا: بيكون. في المنحى الأول: كيف يترك الانقسامان المعماريان الأساسيان في البناء بصمتهما على الانقسامين الأساسيين في تاريخ الفن من ناحية التمثيل. يبقى جوهر المتحف متمثلًا في المجموعات التاريخية للرسم والنحت، التي تُقدّم وفق تسلسل زمني في الطابقين الرابع والخامس. هذان الطابقان يقطعان مع 1941 كما تفعل معظم الدورات التدريبية والكتب التي تتناول فن القرن العشرين؛ قطيعة متعارف عليها لا تجد غضاضة في الفجوة الزمنية الفنية التي أحدثتها الشمولية، الحرب العالمية الثانية والهولوكوست. مع ذلك فهذه الأحداث: القمع السياسي، التشريد الهائل والموت الجماعي لم يُعترف بها على هذا النحو في موما، وتبقى روايته دون ريب عن فن القرن العشرين تأكيدًا أن هذا الصمت الدبلوماسي القديم، الذي لطالما اعتُبر أمرًا ضروريًا لإعادة الإعمار بعد الحرب، لا يزال قائمًا حتى يومنا هذا.²¹

هذه هي الثغرة الأولى التي وسمت نوع البناء، لكنّ الثانية أكثر وضوحًا في هذا المقام. إذا كانت الفجوة الزمنية بين الفن ما قبل الحرب والفن بعدها قد جُسّرت بسلسلة من الطابق الخامس نحو الطابق الرابع، لم تُجسر الفجوة بين الفن الحداثي والمعاصر مطلقًا من الطابق الرابع نحو الثاني الذي يجسد العام 1970 تقريبًا ويدلف إلى صالات الفن المعاصر الغائرة.²² على غرار متاحف حديثة أخرى تسعى إلى استيعاب المعاصر، واجه متحف موما مأزق حفل الفن الموسّع ما بعد الأدنوية، فاستجاب لذلك بأن ضخّم أعماله -تضخيمًا تجلّي في 15,000 قدمًا مربعة مع جدران بارتفاع إحدى وعشرين قدمًا- دون أن يعني هذا التضخيم رحابة المكان بالضرورة (يمكن أن تبدو هذه الضخامة جامدة عديمة المرونة كما يبرهن على ذلك المتحف



مشهد لـ «المعاصر: تجهيز افتتاحي». متحف الفن المعاصر، نيويورك، 2004.
© The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA / Art Resource, NY.

الجديد في نيويورك). في حين يؤرخ ذلك القطيعة بين الفن الحدائي والفن المعاصر، تبدو هذه القطيعة اليوم أمراً واقعاً؛ وعليه، ما كان لهذا الانقسام المعماري أن يُعتبر موضع خلاف لولم تصرّ موما على الاستمرارية التاريخية²³. لأسباب مالية وثقافية، أثر المتحف البقاء في حيز الفن المعاصر (لعل ذلك نابع من خشيته أن يصبح مجرد استحضار للتاريخ الفني إن لم يفعل)، فأكّد رؤساؤه مجدداً على الصلة بين الحدائي والمعاصر رغم أن بنيته المعمارية تؤكد وجود قطيعة؛ قطيعة لا تتبدى فقط في التفاوت الكبير بين طوابق المبنى، بل في الطابع المختلف للأماكن (صالات العرض المرتبة زمنياً مقابل الاتساع المطرد، مع قاعة سوداء الجدران للتقنيات الإعلامية الجديدة في الجهة الجانبية). زيادة على ذلك، أصبح الفن المعاصر، في بعض النواحي، مظهرًا رئيسًا إذ إنّ صالات عرضه هي أول ما تقع عليه أنظارنا فضلاً على أنها الأضخم عمومًا، علاوة على أن الدراما المعمارية للتصميم الجديد –

الستارة الزجاجية على امتداد خمسة طوابق هي أول ما تقع ليه عين الناظر وصالة المدخل المكشوفة التي تمتد بطول 110 أقدام- تتركز هناك. إلى هذه الدرجة على الأقل يهيمن المعاصر «الأقل شأنًا» على الحدائي «الأرفع منزلة».

في المنحى الثاني للمبنى الجديد نشدد على المخاوف المتعلقة بخفته التي تُسهم فيها الستارة الزجاجية وصالة المدخل الواسعة مساهمةً بالغة الدلالة. يتلأل الزجاج في ضوء الشمس، وتدفع صالة الدخول المرء إلى النظر عاليًا من خلال الأخاديد الشاقولية في الجدران البيضاء حتى الطوابق التي تعلوها؛ وبذلك ينحو التأثير الأول باتجاه نزع السمة المادية، وينحو الثاني باتجاه الخفة (التحرر من الجاذبية. م) في تصميم هندسي متألق، تُدعم صالة المدخل هيكليًا من الأعلى، وهي من ثمّ متحررة من الأعمدة الثقيلة، الأمر الذي يُعتبر ميزة إضافية في الخفة. ومع مسافة تقارب إثنًا أو اثنين عن الأرض تبدو منصات العرض عائمة بعض الشيء وبذلك تحوّل هذه المسافة الجدران إلى ألواح مستوية لا تظهر أنها قائمة على الأرض تمامًا²⁴ تانيغوشي هو مبدع ذلك النوع من البنيان الخفيف، كما أن تيرينس ريلي، كما في ذكرنا في الفصل الرابع، القيم على العمارة في موما آنذاك هو أحد داعي هذا الطراز فهو يشعر أن شفافية من هذا النوع حقيقية بالنسبة لمدرّكات التصميم الحدائي، وملائمة لافتراضية عالمنا الرقمي²⁵. مع ذلك يبرز التناقض مجددًا في هذا السياق لأن، كما رأينا، الشفافية الحرفيّة للعمارة الحديثة مرهونة بالوضوح الهيكلي أكثر مما هي بالتأثيرات الفينومينولوجية. بالمحصلة؛ حتى وإن قُدم موما الجديد كأمانة ولأء للتقليد الحدائي، فهو ليس كذلك في بعض أهم جوانبه، أو بالأحرى؛ إذا كان هذا ولأء، فما يندرج في خانة الحدائي قد طالاه التغيير، وحمل «الحدائي» هنا معنى «الأدنوي» وكلاهما ينطوي على الخفة: تعظيم للمادة والتقنية، وليس تعريةً لهما؛ توثيقٌ للماهية والهيكل، وليس تحريرهما من التوثيق، وهذا باختصار يضادّ

تقريبًا فحوى «الحدائي» و«الأدنوي» وفق ما كان متعارفًا عليه فيما مضى. بهذه الطريقة انفضت الصلة بين الحدائي والمعاصر رغم تشاركهما بيئة نمطية من القتامة المتأنقة في موما.

بمعنى ما، لا يزال التجريد مسيطرًا في موما، لكنه ليس التنوع التصويري -الروحاني، الأبيض فوق الأبيض على مذهب مالفيتش أو الألوان الأساسية ل موندريان، بل هو التمويل المعماري. ذكر أن تانيغوشي قال للأمناء على المشروع ذات مرة: «اجمعوا لي كثيرًا من المال، وسأمنحكم عمارة جيدة. اجمعوا لي المزيد من المال، وسأجعل العمارة تختفي»²⁶. يا لها من حيلة ممتازة أن تجعل 425 مليون دولار تتلاشى تمامًا؛ لكننا نستشعر أثرها الطيب في كل زاوية، ويتخلل تأثيرها المُلطّف كل شيء. احتفت النيويورك تايمز بموما الجديد باعتباره «تجربةً أستطيقا سامية» في نموذجها المتميز للتأثير المكاني على ما يبدو؛ إنها تجربة عالية الكلفة بكل تأكيد حسب قول كولهاس: «الأدنى هو الزخرفة في تمامها، جريمة رياء قديمة في ذاتها، إنه الباروك المعاصر. الأدنى هو الأقصى في ثوب آخر، وهو ليس دلالة على الجمال بل على الإثم»²⁷. في موما كما في ديا:بيكون، يشعر المرء بالفخر أكثر من شعوره بالإثم في واقع الأمر، لكن يصح القول أن أستطيقا الأدنى في كليهما هي أستطيقا الأقصى؛ الأكثر سموًا وعظمةً. يظهر في موما وديا:بيكون اختلافات تزيد كثيرًا عن المتشابهات، ووفق ما رصدته أنا فقط؛ تحطّ ديا من قدر السردية التاريخية، وتغدو التبادلية القديمة فيها بين الفن والعمارة صرًا من المغالطة والحشو إلى حدّ ما، أما في موما فالعكس هو الصحيح إذ تحتل السردية التاريخية الصدارة، وتحتجب العمارة وراء الفن وكأنها، حسب المعتقد الحدائي، مستقلة بذاتها. غير أنه يمكن رؤية كلا التمثيلين كجزئين من سيرورة واحدة: التسامي؛ تسامٍ أستطيقى، معماري، ومالي في أني معًا²⁸.



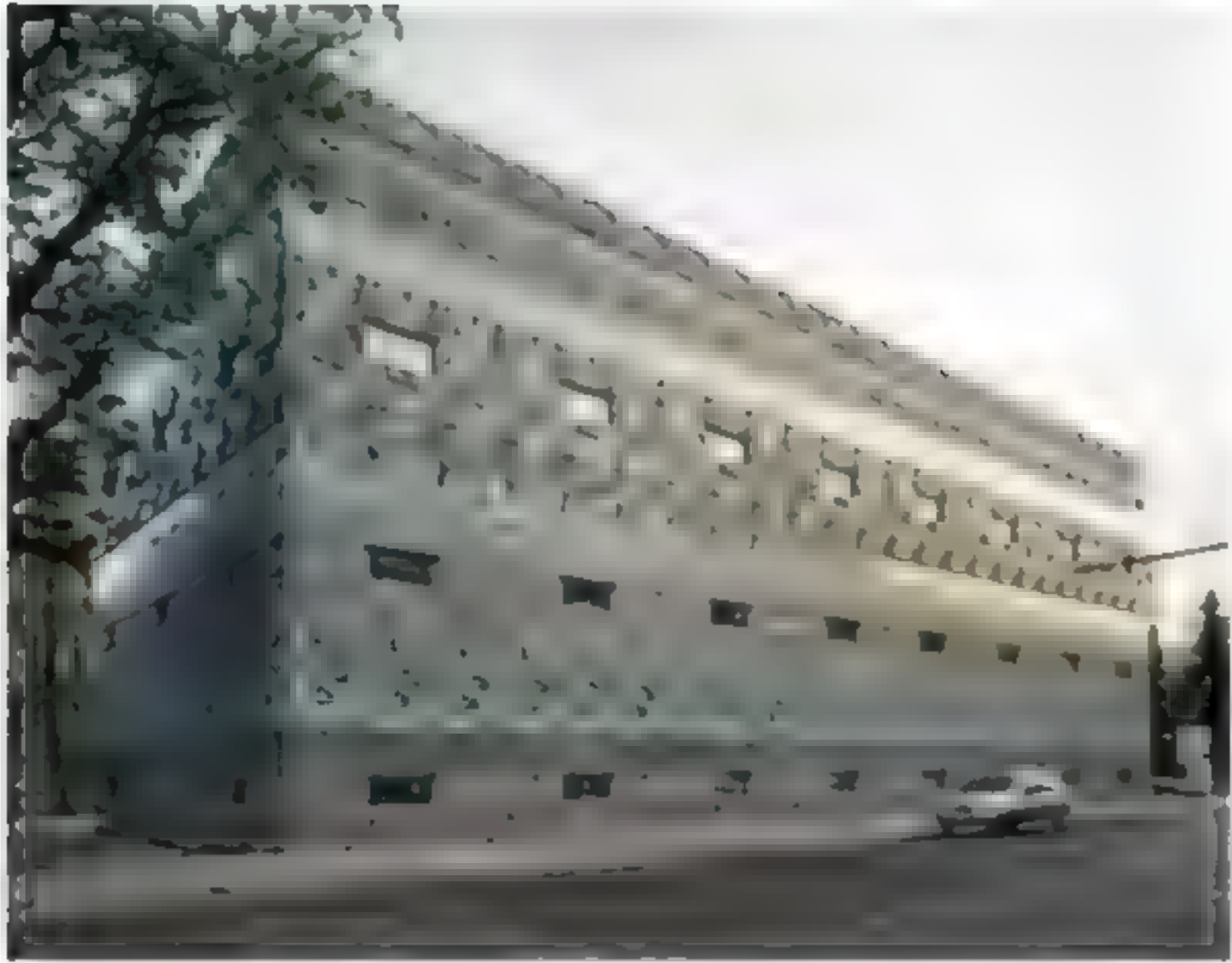
يوشيو تانيغوشي: دونالد ب. وكاثرين سي. ردهة مارون في مبنى ديفيد وبيجي
روكفيللير، متحف الفن المعاصر نيو يورك، 09-2004

© The Museum of Modern Art/Licensed by
SCALA / Art Resource, NY.

دعوني أستخلص بعض مضامين نقاشنا حتى الآن. فيما يتعلق
بديالكتيك الأدنوية- البوب بين الدوافع المتضادة لتجسيد وعدم تجسيد
الذات والموضوع، أصبح شرط البوب هو المهيمن كما هو متوقع في مجتمع
سُلمت مقاليدته لتقنيات الصورة والمعلومات. وفي ديبالكتيك الحرفي-
الفينومينولوجي بين الدوافع المتضادة لإظهار وحجب الهيكل والمكان،
أصبح الشرط الفينومينولوجي مُفضلاً مع تحول الحرفي بعض الأحيان إلى

فينومينولوجي، وهو ما أبرز بوضوح أو يمكن القول أنه تعزز من جهة أخرى. سأتناول في الفصل العاشر بعض نتائج هذه التطورات في الفن الحديث، لكنني سأفعل ذلك هنا فيما يخص العمارة.

بالنسبة لهيمنة شرط البوب، لنتأمل تصميمات هيرزوغ ودي مورون اللذين أبديا اهتمامًا جليًا بالأدنوية والبوب. طبق الاثنان أبجديات البوب بدهاء؛ فكلاهما يستخدم غالبًا وحدات متسلسلة بأسلوب لا يحقق اندماجًا بين المادة والصورة على الإطلاق، فأحيانًا تُوظف المواد كصورة وأحيانًا يحدث العكس. على الواجهة الخارجية مثلًا لمبنى ريكولا بروجوداكش Ricola Production ومبنى ستورج بلدينغ Storage Building (1992-93) في مولهاوس- برونشتات Mulhouse-Brunstatt، فرنسا، صورة لوزقة تعود لكارل بلوسفيلدت Karl Blossfeldt (من عمله Urformen der Kunst 1928 الذي سعى فيه إلى الكشف عن «عمارة» الطبيعة) لُوت بطريقة الطباعة على الشاشة الحربية ووضعت داخل ألواح بلاستيكية، وفي القسم الخارجي لمكتبة المدرسة التقنية Technical School Library (1994-97) في إبرسفالด์ Eberswald، ألمانيا، اختار الفنان توماس روف Thomas Ruff موضوعات متنوعة استندت إلى صور صحفية طُبعت على ألواح إسمنتية. في حالات كهذه، لا يبرز دياكتيك الأدنوية- البوب بوضوح بقدر ما يتداعى لصالح شرط البوب. علق هيرزوغ ودو مورون بقولهما: «غُطي الجسم المستطيل للمبنى فعليًا، أو تلاشى تقريبًا. في عملنا، لطالما كانت الصور هي الحوامل الأكثر أهمية»²⁹. وهما يصران في الوقت نفسه على أن «العمارة هي تصوّر»، وعلى شاكلة الكثير من المعماريين المتأثرين بالأدنوية تحدث الاثنان عن هياكلهما المعمارية بمصطلحات فينومينولوجية³⁰. وهما يشيران من خلال ذلك إلى عدم إمكانية الفصل بعد الآن بين التصويري والتجريبي، علاوة على أنهما تقبلًا هذا الشرط بكل



هيرزوغ ودو مورون، مكتبة المدرسة التقنية في إربسفاليد، 1994-97

الصورة مقدمة هيرزوغ وردو مورون

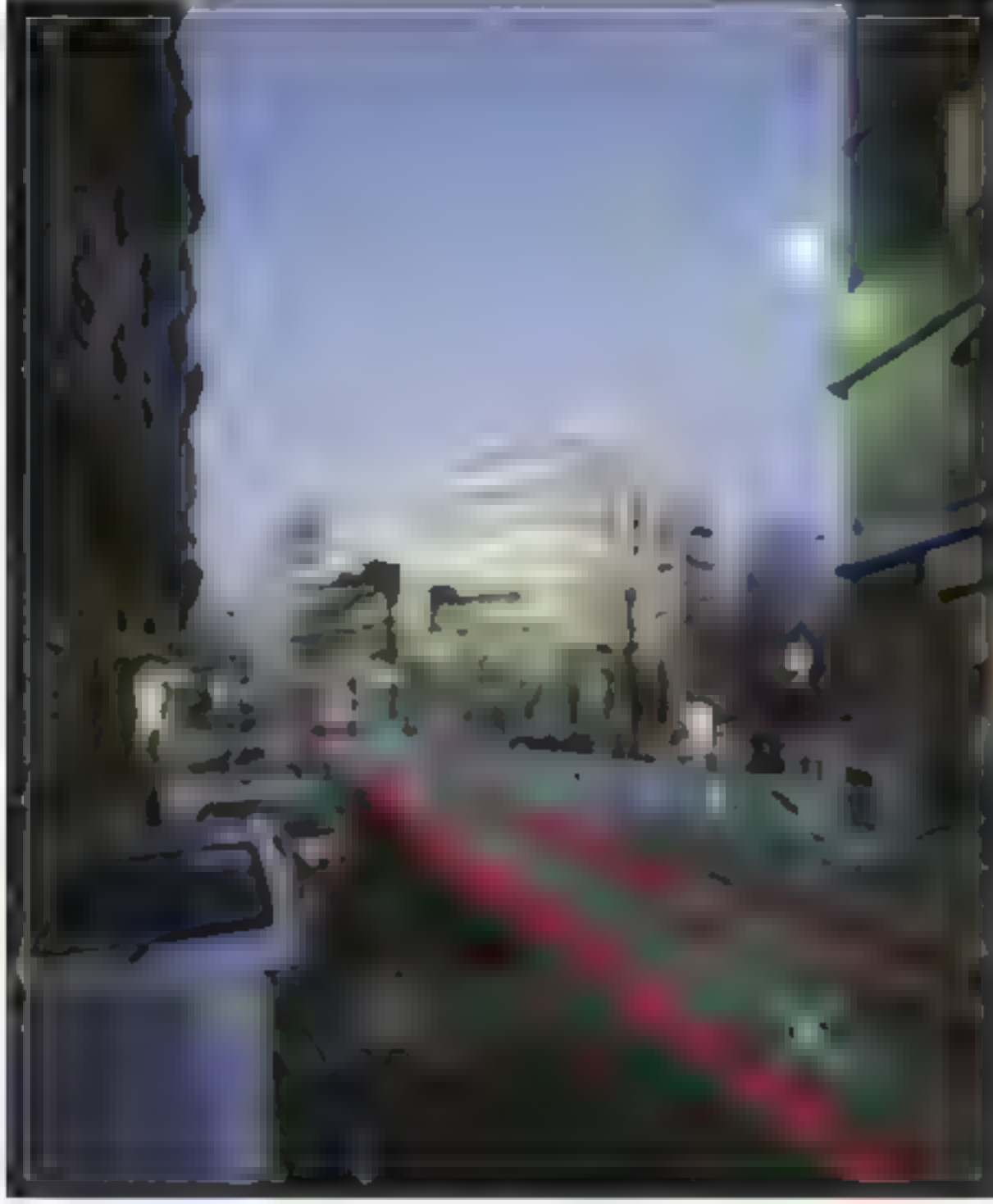
© Margherita Spiluttini.

سرور في عالم المعمارين هؤلاء إذن، يُختلر التصوّر إلى البصري وتُغيب
الفينومينولوجيا وراء الصور.

بالنسبة لهيمنة الفينومينولوجي، يبدو الأخير معظم الأحيان مُتضمناً
في الحرفي على سبيل المثال، سياج الزجاج المكون من طبقات، صممه
نوفل Nouvel لصالح مؤسسة كاتير للفن المعاصر Cartier Foundation
for Contemporary Art (1991-94) في باريس، كان موضع احتفاء ليس
لميزة الشفافية فيه بل لتأثيرات «الضبابية والتلاشي» فيه، في حين قيل
إنّ الواجهة الزجاجية المزدوجة التي صمّمها هيرزوغ ودو مورون لصالح

مجموعة غويتز Goetz Collection (1992) تُظهر «ارتدادًا كاملاً عن الوضوح الهيكلي فيما سعي صندوق الزجاج المسياني»³¹. ما هي الشفافية الحرفية أو الوضوح الهيكلي، يسأل هؤلاء المصممون، عندما «تختفي الخاصية التقليدية للمواد المألوفة» في ظل الاعتماد على المواد الصناعية والتقنيات المتقدمة؟³² إذا كان مشروعاً كارتير وغويتز برهاناً على قلب الحرفي إلى فينومينولوجي، فإن مشاريع أخرى تفضي إلى طمس كليهما، وهو غالباً ما ينتج من خلال تطبيقات مثل السكريمات والطبقات الخارجية (أو حتى من خلال غيوم مُصنَّعة كما في مبنى بليز (2002) من تصميم (دس + ر) الذي عرضنا له في الفصل السادس). الخلاصة هنا: ينحو السطح الخارجي إلى غمر الهيكل (ويصح ذلك على جزء كبير من عمارة «الفقاعة» وأبنية أخرى تفضل التغطية الخارجية للمبنى على أي شيء آخر)، أو بالأحرى: يشترك الاثنان في خلق مناخ معين وتأثير عاطفي³³.

يُظهر كلا شرطي الديالكتيك الحرفي - الفينومينولوجي تحولاً نوعياً بعض الأحيان حيث تُخفف كثافة الحرفي في قالب من الخفة (كما هو الحال الآن في موما) ويكثف الفينومينولوجي في قالب من الإبهام (كما في كارتير)، أو بالعكس، في قالب من الإبهام (كما في مبنى بليز) الأثر الناجم بالنتيجة هو أن تهر الناظر أو تتركه وكأن النموذج المثالي للعمارة أقرب إلى جوهرة براقية أو جَوْ مشوب بالعموض. لا شك أن أعمالاً كهذه قد تكون جميلة (وهنا تكمن جاذبيتها العظمى)، لكنها قد تكون أيضاً استعراضية بالمعنى الكلاسيكي وفق غي ديבור Guy Debord: مجسم مُلفز أحيط إنتاجه بالعموض، وثن مُسلع على نطاق واسع وهنا يعاد تقييم الخفيف مجدداً؛ فإذا كان الحداثيون قد احتفوا به كوساطة لبلوغ روحانية يوتوبية (كما في دائرة السلسلة الزجاجية ل برونوتاوت)، أو كرمز للمتقدم التكنولوجي (كما في موهولي)، وُضع الخفيف بقدر كبير منه في خدمة التأثيرات المُلغزة و/أو الخاصة³⁴ جليّ في عمارة



جان نوفيل، مؤسسة كارتيير للفن المعاصر، باريس 1991-94
© Ateliers Jean Nouvel

الخفة هذه أن الشفافية، سواء كانت مرغوبة أم لا، مستحيلة في عالم يقع تحت سطوة النموذج السلعي، أي حيث لا تسفر معظم الأشياء إلا عن كثير من الصناديق السوداء. علق هيرزوغ أوائل العام 1988: «لا أستطيع فهم الأشياء التي أستعملها يوميًا: التلفاز، الثلاجة، الحاسوب الشخصي. تبدو لي كل هذه الأشياء نوعًا من الخليط الصناعي.. إنها ممتزجة مع المواد الأخرى بطريقة تجعل تحليلها إلى شكلها الأولي مستحيلًا بعد الآن»³⁵ إذا كان هذا صحيحًا فيما يخص الثلاجة، فكيف بالأخرى فيما يخص البناء المعاصر؟ بدلًا من مقاومة هذا الشرط، الذي يحركه هذا النمط من التفكير، لما لا

نجل من ذلك موزه بطرقة ما؟ تقود هذه الماحجة المرء؁ كما قادت هيرزوغ و دو مورون؁ إلى تأييد عماره لا تركز على السطح الخارجى أكثر من المكان وحسب؁ بل تدمج الاثنين «كسطوح خارجيه للإسقاط المعماري»³⁶.

عام 1963 كتب روى وسلوتزكى عن «العواطف الملتبسه» التى تعكسها الحوارية بين الشفافيه الحرفيه والفينومينولوجيه؛ التباس قد يكون ارتدادياً أو حتى حرجاً فى حقيقه الأمر. ما أنتجه انتصار الفينومينولوجى هو تعليق أكثر منه التباساً؁ وأعني ذاتاً «معلقة فى ظرف صعب؁ تتأرجح بين المعرفة والحجب»³⁷. تبدو هذه الخلاصه حميده بما فيه الكفايه؁ لكن ما هو هذا «الظرف الصعب» من الناحيه الهيكلية إذا لم يكن يعي التوثين؁ الذى يحتجز الذات بين تميز ما هو حقيقى ورفضه أى بين المعرفة والحجب تحديداً؟ كما فى وثنيه السلعه؁ قد تدفعنا تصميمات مثل تات مودرن التى اقترحها هيرزوغ و دو موران إلى الخلط بينها وبين «السطوح الخارجيه للإسقاط»؁ وكما فى الوثنيه الجنسيه؁ تقدم لنا هذه التصميمات كثيفاً عاطفياً من المحتمل أن يكبحها ذهنياً واجتماعياً. لأحدنا أن يحاج بأن عماره كهذه تماماً هي دون شك الأكثر مناسبه للمجتمع والذاتيه المعاصرين. لا تناسب العماره كإسقاط ذاتاً حاضعه للبصرى والنفسى فقط؁ بل ذات تُعرف وفق شروط لا صلة لها بتعقيدات الفينومينولوجى؁ إنما بتقلبات المتخيل³⁸. من جانب آخر؁ تناسب عماره «العواطف الملتبسه» مجتمعاً يسوده «المنطق الساخر» الذى يتمثل فى ازدواجيه الحماية الذاتيه التى لا يمكن اعتبارها «وعياً زائفاً» بقدر ما هي لا مبالاه بلبوس سفسطائى («أعلم أن مصالح الأغنياء تتعارض مع مصالحى؁ لكنى رغم ذلك على صلة وثيقه بهم»)³⁹. وهنا مجدداً تغدو هذه اللباقة مشكله؁ ولماذا؁ بأي حال من الأحوال؁ على أحدنا أن يدعم عماره تخصص الذات وتعرقل البناء المجتمعى بدرجة أكبر؟

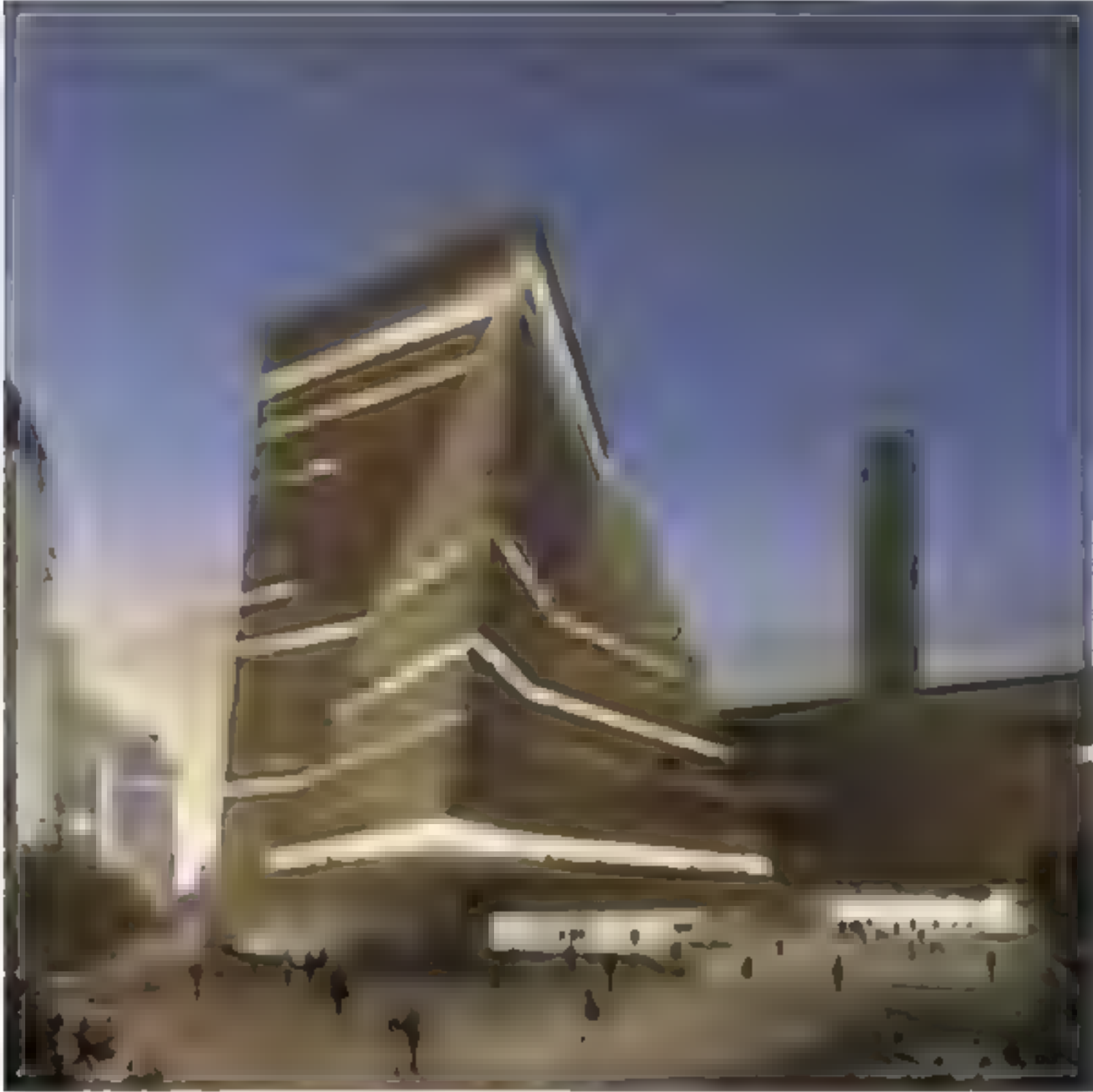


هيرزوغ وودومورون، مجموعة غويتز، ميونخ، 1989-92

الصورة مقدمة هيرزوغ وودومورون

© Margherita Spiluttini.

ليست التفضيلات في التصميم فقط على المحك هنا، إنما المضامين المهمة للذاتي والمجتمعي على السواء. لعل الذاتية العقلانية التي تصوّرتها الشفافية الحرفية – فردٌ يدعى كي يفهم المكان، يقدم نقدًا للعمارة، ينزع التوثين عن الفن والثقافة- هي فانتازيا بعد ذاتها؛ أسطورة أخرى من أساطير التنوير تستلزم فكّ غموضها. لكن ما هي البدائل المقدمة في العمارة الحديثة؟ توليفة ما بعد حداثة وضعت الذات، حسب فينتوري، في موضع المعلم للتاريخ المعماري؛ ذات قادرة على تعلّم أساليبه متى شاءت، حتى عندما تقدم هذه التوليفة الذات كذابٍ فاقدة للذاكرة. على العكس من ذلك، وضعت التفكيكية ما بعد الحداثة، حسب أيزنمان، الذات



هيرزوغ ودومورون، مشروع تيت المعاصر، لندن 2005-

© Hayes Davidson and Herzog and de Meuron.

كموضوع للخطاب المعماري، حتى عندما أتاحت لها مجالاً متوهماً من التمثيل في مناوراتها، الذات التي يستنطقها المعمارون موضوع نقاشا مختلفة هنا: مجدداً: ذاتٌ معلقة في ظرف صعب بين المعرفة والحجب. لعله من الجائز القول إنَّ الشفافية الحداثية تُلغز أكثر مما تفصح، بمعنى أنها غير قادرة على كشف التحيز التكنولوجي للبناء المعاصر (أو أي شيء آخر) في المجتمع المعاصر. لكن هل هذه ذريعة كافية لإنتاج عمارة تعقيم

تميل لتعزيز الذاتية والمجتمعات الخاضعين لوثنية الصورة والمعلومات؟ في
حاضرنا حيث تهيمن المؤسسات المالية، الشركات، والأجهزة الحكومية التي
نجهل طريقة عملها أكثر من أي وقت مضى، قد تكون الشفافية قيمة تنبغي
استعادتها

هوامش الفصل السابع

1 استعار لو كوربوريه صورتين لصوامع الحبوب من غروبيوس اللتين كان قد
نشرهما في:

Jarhbuch des Deutschen Werkbundes in 1913.

2. Reyner Banham, *A Concrete Atlantis: US Industrial Building and
European Modern Architecture* (Cambridge: MIT Press, 1986).

3. Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as
Mass Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 1994).

تلعب العمارة هنا دورًا مزدوجًا: فمن ناحية، تتوافق ماديتها مع الكتلة (إن لم يكن
الحجم دائمًا)، ومن ناحية أخرى، يتوافق صفاؤها مع الشفافية

4. Sigfried Giedion, *Building in France, Building in Iron, Building in
Ferro-Concrete* (1928), transl. J. Duncan Berry (Santa Monica:
Getty Center, 1995): 153.

كما يوضح غايدون هنا: كانت الشفافية في القرن التاسع عشر جلية في الأسبة
المصممة هندسيًا وليس في تلك المصممة معماريًا للاطلاع على استعراض عام
للشفافية. انظر:

Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern
Architecture* (London: Thames & Hudson, 2000): 286–8.

حول إعادة التفسير اللاحقة، انظر:

Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny* (Cambridge, MA:
MIT Press, 1992), and Terence Riley, *Light Construction* (New
York: Museum of Modern Art, 1995).

- 5 László Moholy-Nagy, *The New Vision* (New York: Dover, 1938), and Chapter 9.

احتفى موهولي. حتى أكثر من غايدون. بـ«نزع الطابع المادي»

6. Colin Rowe and Robert Slutzky, "Transparency: Literal and Phenomenal," *Perspecta* 8 (1963): 46.

«تمترحان دون أن تصد إحداهما الأخرى بصرياً» مقتبس عن غورغ كايش Gyorgy Képes

Language of Vision (Chicago: Paul Theobald, 1944): 77..

ونُشر جزء ثان من مقال «الشفافية» في 13/Perspecta 14 (1971)

7 سأعود إلى هذا التصارب في المصل العاشر. حيث أعالج بحث الأدنوية العامص في الفن المتأخر يُمكن لأحدنا أن يحاَج بأن رو وسلوتزكي يمثلان فهماً متطوراً للهيكل والسطح الخارجي. ويتفق كلاهما مع الأدنوية بالمحصلة. ما تؤكدُه نصوص رو الأخرى بلا شك مثل «رياضيات الفيلا المثالية Mathematics of the Ideal Villa» التي ركز فيها على التعارض بين الموضوع الفعلي والشكل المتصور

8. في هذا الخصوص. انظر:

Robert Morris, "Notes on Sculpture, Parts 1 and 2," in *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), my "The Crux of Minimalism," in *The Return of the Real* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), and Stan Allen, "Minimalism: Sculpture and Architecture," *Art and Design* (1997).

9. هذا ما دلت عليه الأدنوية منذ البداية. انظر:

Clement Greenberg, "Recentness of Sculpture," in Maurice Tuchman, *American Sculpture of the Sixties* (Los Angeles: LACMA, 1967), and James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven: Yale University Press, 2001): 211-21.

بمعنى من المعاني: «الأدنوية» بالنسبة للعمارة الجديدة هي عين ما تمثله «التكعيبية» بالنسبة للعمارة المعاصرة: مطاوعة في تكيفها. وعليه، يمكن استخدامها لدعم الحرفي أو الفينومينولوجي.

10. تختلف هذه البنائية كثيراً عن المطور التفكيكي الذي اهتم باختلال الهيكل أكثر من اهتمامه بشفافية البناء.

11. انظر مقال: «The Crux of Minimalism»
- 12 «ديا» *Dia* تعني «غير» في اليونانية. تشير الكلمة البسيطة إلى أن المؤسسة قامت أصلاً كوسيط فقط. لكن كثيرين اشتكوا من أن ديا كانت مرآية في أعمالها ونخبوية في دائقها أحدث رايت Wright انفتاحاً جديداً على مستوى العمل
- 13 بطريقة مشابهة. ساعد الالتزام بالأدبوية معماريين آخرين برزوا في تلك الفترة مثل هيرزوغ وودومورون.
- 14 أُغلق هذا المكان عام 2004 حيث تحول التمويل لدعم مشروع ديا؛ ليكون المكلف. وسيضيف المزيد حول هذه المسألة لاحقاً. نجح مشروع ديا في ركوب الموجة التي بدأت أوائل الثمانينيات (مع ولادة الحقبة النيوليبرالية) الاتجاه إلى إقامة مناحف باذخة للفن المعاصر والحديث (شنتغاليري *Staatgalerie* التي صممها جيمس ستيرلينج James Stirling في شتوتغارت، ومتحف الفن الحديث الذي صممه هانز هوللين Hans Hollein في فرانكفورت على سبيل المثال). إضافة إلى صالات عرض الفن الجديد *Hallen für Neue Kunst* في شافهاوسن Schaffhausen التي تأسست في 1982-83 على يد أورس وكريستيل راوسمولر Urs Christel Rausmüller & لصالح «الفن الحديث» وحطبت بدعم ديا، في مصنع شويلر للأنسجة الذي جرى تغييره (حوالي عام 1912) على مهر الراين، وهو واحد من أوائل أبنية الإسمنت المسلح في سويسرا.
- 15 على هذا المقياس، يُعتبر ديا؛ ليكون محيياً، حيث توقع غوفان أن يبلغ عدد الروار 100.000 سنوياً، لكن ذلك لم يتحقق.
16. Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum* (Summer 1967).
- 17 لم يسهم هذا التمويض سوى أن يكون نوعاً من الحداع، بمعنى: أنه كان تعويضاً عن التمثيل الفعلي للفرد في الرأسمالية الأحدة في التقدم. سأعود إلى التسامي الأدبوي في الفصل العاشر
18. المُحدد الرئيس هنا هو ثقافة أكثر عطمة استُغلت لصالح الحماسة التجريبية ماداً عساها تكون الصلة بين هذا الفن وتجربة من هذا القبيل؟ هل يعيق تعزيزها؛ أو يُجملها وينوب عنها بطريقة ما؟ سأعود التطرق إلى هذه الأسئلة في الفصل العاشر
19. Hal Foster, "On the Hudson," *London Review of Books*, July 24, 2003.

قد يحاطر ديا: بيكون بمكانته كمشروع يتميز باستحضاره للتاريخ بسبب هذا الإصرار على «الحاضر الدائم» وليس على الرغم منه

20. Nicholas Serota, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art* (London: Thames & Hudson, 2000), and Rosalind Krauss, "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum," *October* 54 (Fall 1990).

21 في ظل هذا الصمت يبقى الحال وكأن إحياء الفن الحدائي في قالب «انتصار الرسم الأمريكي» قد قَدَّم كتعويض ثقافي عن الدمار الفعلي لأوروبا النسخة المُحكَّمة لهذه الرواية، التي طورها كليمينت غرينبرغ Clement Greenberg، كان قد أكدها ويليام روبين William Rubin الذي عمل أميناً على الرسم والنحت في موما MoMA منذ العام 1967 وحتى العام 1988. حسب غرينبرغ، لم يمتص التجرید المتقدم عن الماضي الفني إنما حفظ أعظم مميزات من خلال النقد الذاتي بالنتيجة. لعب ذلك «الرسم الحدائي» دوراً ليس فقط في كبح جماح الأساليب الطليعية التي مثلت بالطبع قطيعة مع التقليدي (أعمال مسبقة الصنع، النحت المركب، عرض الصورة اللقطة، الملصقات، الصور الممنجة) وحسب، بل في التعمية على قطيعة تاريخية أيضاً في الواقع، هذه الرواية مركزت التاريخ حول مذهب واحد هو الرسم التجريدي. الأمر الذي يعطي انطباعاً بالاستمرارية لم يكن ليوجد في موضع آخر تضمنت هذه الصيغة المُلطَّمة أيضاً إعلاءً لشأن الدوافع السياسية في سياق الدوافع الاستنطيقية أيضاً، وفق ما اقترحه غرينبرغ متفاحراً أوائل الخمسينيات: «لا بُدَّ أن يدكر يوماً كيف أن 'مناوءة الستالينية'، التي بدأت ك'تروتسكية' تقريباً، قد تحولت إلى 'المن في سبيل الفن'، لتمتج الطريق، بشكل بطولي، للمآلات القادمة». انظر:

"The Late Thirties in New York" [1957], in *Art and Culture* [Boston: Beacon Press, 1961]: 230

تركز هذه الرواية الجديدة بدرجة أقل على الثقافة الفرنسية قبل الحرب، وبدرجة أقل كثيراً على الثقافة الأمريكية ما بعد الحرب من التمثيلات الأخرى. لم يرل MoMA رغم ذلك يعتمد على سردية «الرسم الحدائي» -كدليل على الديمقراطية الليبرالية والاستمرارية التاريخية- لتجاوز كارثة منتصف القرن في المحصلة، لم تحظ بعض الأساليب التي تناولت هذه الكارثة أواخر الأربعينيات

متحف أدبويه

وبداية الخمسينيات (الخمومية الجديدة مثلاً)، والتي لم تلائم رواية موما MoMA، باهتمام يُذكر، انظر مقال:

“Museum Tales of Twentieth-Century Art,” in Therese O’Malley, ed., *Dialogues in Art History* (Washington: National Gallery of Art, 2009).

22. العروض التقديمية لأقسام مثل العمارة والتصميم، الرسم، والتصوير أحررت في الطابق الثالث.

23. إبان تأسيس موما 1929 MoMA لم يكن ثمة تفريق بين الحداثي والمعاصر، وفي نهاية العام 1949 تقريبًا، وافق موما MoMA على بيع كل ما أنجزه من أعمالٍ لمتحف ميتروبوليتان للفنون بهدف إبقاء الجديد والاني في بؤرة اهتمامه، لكن الاتفاق ألغي بعد أربع سنوات.

24. يؤكد هذا التأثير على النزعة التصويرية في مجموعة محكمة بمسار «الرسم الحداثي» كما أشرنا في الهامش 21.

25. احتير ريلي كقيم على «البناء الخفيف» في موما MoMA عام 1995، ووُظف تانيغوشي عام 1997.

26. يبدو هذا التصريح، الذي راح على نطاق واسع آنذاك، ملفقًا، لكنه يبقى مناسبًا لتحسين التصميم هل هذه غاية المال: أن يحتفي؟ أم أن هذا يصح فقط، أو خاصة، في عصر رأسمالية التمويل؟

27. Rem Koolhaas, “Junkspace,” in *Content* (Cologne: Taschen, 2004): 170.

ويلمح هذا التعليق إلى النص سيئ السمعة «الحرقة والجريمة» الذي كتبه أدولف لوس عام 1908.

28. هذا التسامي هو علمي- تقني أيضًا كما رأينا في الفصل الرابع، تعاون ريلي مع كالفينوفي عمله:

Six Memos for the Next Millenium.

والذي اقتبس منه هنا: «أنظرُ إلى العلم كي أعزز تصوُّري الخاص الذي يختص الثقل فيه تمامًا، وفوق ذلك، لا تزال الآلات الحديدية موجودة، لكنها خاضعة لإملاءات انعدام الوزن».

29. *Light Construction*: 21.

30. Jacques Herzog and Pierre de Meuron in Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron* (Basel: Birkhäuser Verlag, 1992). 193, 187.
31. Herzog and de Meuron, "Essays and Lectures," in Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron* (Zurich: Artemis, 1994). 142.
32. Jean Nouvel, "The Cartier Bldg," n.d.; Riley, *Light Construction*: 11
33. Herzog and de Meuron, "Essays and Lectures": 145.

يعلق كلاهما في موضع آخر بالقول: «الزجاج لم يعد زجاجاً بعد الآن إنه صلب ومستقر بقدر ما هو عليه الحجر أو الإسمنت وبالعكس، الطباعة على الإسمنت تجعله فجأة نفوذياً أو براقاً كما الزجاج»:

(*Herzog & de Meuron* [1992]: 194).

34. كتب ريلي في البناء الخفيف *Light Construction* ما نصّه. «الغمامة هي رمز مناسب للشفافية في تعريتها الجديد» وكأنه كان يستشرف مبنى بلير: «شفيف لكنه كثيف، راسح دون شكل واضح، يتموضع إلى الأبد بين الناطروالأفق البعيد» (15) وهما يبدأ «الجو المثير» بالبرور كنسخة ملطفة من «التسامي» (المزيد حول هذا في الفصل العاشر).

35 حظي هذا المؤلف بتأييد تشارلز جينكس Charles Jencks الذي تعكس مجموعة من الأنبياء الصالحة - من غوغنهايم بيلباو إلى السويس ري في لندن وصولاً إلى مبنى التلفزيون المركزي الصيني CCTV في بكين- رأيه في هذه «الحتمية»: «على أحدنا أن يصمم معلماً استثنائياً [في مراجعته لهوريس يجب أن «يكون لديه من القوة ما يدهش وما يبهج»]. إنما لا ينبغي أن يشبه أي معلم شوهد من قبل ولا أن يشير إلى أي دين، أو أيديولوجيا أو تقاليد معروفة» (6/Hunch 7 [Amsterdam] 257 Berlage Institute, 2003) يشكل غوغنهايم بيلباو النموذج الأمثل بالنسبة لجينكس. حيث كتب: «عبري فقط هو من امتلك الشجاعة لمجابهة معضلة رئيسية في ذلك الوقت: الأزمة الروحية وفقدان الميتافيزيقيات المشتركة» الحديث عن أزمة روحية وفقدان ميتافيزيقي يندرج دائماً في باب الأيديولوجي، لكن جينكس أكثر صراحة من الآخرين على الأقل في هذا المنع. ختاماً، إن عمارة «مُلعرة» كهذه هي صيغة أخرى من التأثير المشهدي الباهر (ينطوي «المُلفر» على معنى وجداني مختلف في مجال التحليل النفسي فهو يصنّر، بحسب جون لابلانش Jean Laplanche، الرسائل التي نتلقاها كشبان، بصورة صادمة، عن عالم لا يمكننا

فهمه إنها جملة أُلغِز بالنسبة لنا لأنها مؤشرات على رغبات لا يُسر غورها حول آخرين يتعذرونهم في حياتنا، وهي بالمحصلة تأسرنا في حالة من الافتتان المشوب بالبارانويا غالبًا ليس تأثير «الملغَر بصمته مؤثرًا» ببعيد عن تأثير بعض الأسية الضخمة التي احتضت بها جيبكس)

36. Herzog and de Meuron, "Essays and Lectures": 145.

37. «المشروع المعماري هو، كما تدل تسميته، تصوّر». المصدر السابق، 146.

38. Vidler, *The Architectural Uncanny*: 221.

يحيل فيدلر هنا إلى مشروع مكتبة باريس الذي صممه كولهااس، لكن هذا التوصيف يلائم أيضًا بعض الأبنية التي صممها هيرزوغ ودو مورون وآخرون سواهما. يؤيد ريلي ذلك النوع من «ذوار الإمهال، الانحباس، والبطء» (الباء الخفيف: 29)، ويلمح إلى Large Glass (1915-23) الذي صممه دوشامب كنموذج للبناء الخفيف، والذي يخلق سطوحًا خارجية ملقزة وأماكن مبهمة. لكن من يرغب في عمارة قائمة على الإغراء الحاف «لآلة الأعزب»؟

39. علق هيرزوغ ودو مورون بقولهما «هذا هو بالصبط المستوى الذي نروم الوصول إليه كي نُجسد عمارتنا: المستوى العقلي للتصوّر» (Wang, Herzog & de Meuron [1992]: 186) إن إدغام الفينومينولوجي في التحيل على طريقة البوب هو ما أعني به «الفينومينولوجيا المُصطنعة». التي سأتناولها مجددًا في الفصل العاشر (حيث سستبك مع مكافئات فنية لموقع العمارة هذا)

40. Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, transl. Michael Eldred (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

كما في الفصل الرابع، لاحظ الهيكل التوثيني هنا («أعلم ذلك لكن أيا يكن.»).

الجزء الثالث

وسائط بعد أدنوية

8

النحت في قالب جديد

سُئل ريتشارد سيرًا عام 1976: «ماذا تعني لك صناعة النحت الآن»؟ أجاب سيرًا الذي يحمل في جعبته عشر سنوات فقط من الخبرة: «تعني التزامًا مدى الحياة؛ هذا ما تعنيه. إنها تعني أن أتبع وجهة العمل الذي تبدت لي إمكانياته أول الأمر، وأحاول خلق أكثر الحركات تجريدًا في ثنائيته. أن أستنبط عملي الخاص، وأفعل كل ما تقتضيه الضرورة كي يبقى العمل جليًا وحيويًا...»¹ معظم ما ورد في هذا التصريح لم يزل صحيحًا كما تُظهر السنوات التالية. تشير مقولة «تبدت لي إمكانياته» إلى أن عمله قد تطور انطلاقًا من أعمال أسلاف بارزين؛ - ليس فقط نحّاتين ورسامين أمثال كونستاتين برانكوشي وجاكسون بولوك Jackson Pollock، بل معماريون ومهندسون مميّزون أيضًا- أسلافٌ جاهد سيرًا لإزاحتهم كي يخلق حيّزًا خاصًا به ويمضي قدمًا. تؤكد مقولة «أكثر الحركات تجريدًا» أن هذا «المضي قدمًا» لا يحتمل العودة إلى التقاليد الترميزية، أعراف التعبير التصويري أو حتى القراءة الجشطيلية للصور. تشير مقولة «أن أستنبط عملي» إلى أن فنّه، بمجرد انطلاقه، يتحرك بناءً على أبجديته الخاصة أكثر من اعتماده على أيّ من السوابق. مع ذلك، وخشية أن تصبح هذه الأبجدية معقدة وملتبسة، يجب أن

يبقى العمل «جليًا وحيويًا» من خلال البناء: من خلال ما تستلزمه المواد، المشاريع، والمواقع الحقيقية. بالمحصلة، يشير هذا التصريح إلى ديناميات ثلاث سيطرت على فنه منذ إطلاقه، وترتكز هذه الديناميات على ثلاث قوى: الاشتباك مع سابقات بعينها، الإبراز من خلال مواد وثيقة الصلة تستند إلى أبجدية أصلية، واختبار مواقع محددة.

عام 1986، وبعد عشر سنوات من ذلك التصريح، افتتح متحف الفن المعاصر معرضًا بعنوان «ريتشارد سير: النحت» ما العلاقة التي تطرحها النقطتان المتعامدتان؟ في عنوان من عينة «بيت موندريان: الرسم»، يظهر الأمر كمعادلة، كعلاقة انعكاسية لتحليل متأصل حيث أعيد صقل الرسم على يد موندريان إلى مجالاته الأساسية وألوانه الأولية. اتكأت هذه العلاقة على پاراداييم الوساطة النوعية في الفن الحدائي الذي لم يشمل جيل سيرًا. لعله لم يزل يطرح السؤال الحدائي القديم «ما هي الوساطة»؟ لكن ردّه لا يرمي إلى بلوغ أنطولوجيا النحت في قالب حدائي. لم يتحاشَ سيرًا الوساطة، بل على العكس، التزم شخصيًا بمفهومها (خلافاً لما فعل نظراؤه في الأدنوية، الفلوكسسية، وأرتي پوفيرا...). لكن هذا التصنيف قد تعير جزئيًا من خلال الحضور القوي لمثاله، ولم يعد النحت اليوم حقيقة مقررة سلفًا، إنما يجب أن يُقدم كمقترح، ويُختبر، ويُنفَّح، ثم يُقدم كمقترح مجددًا². تلك هي آلية عمله.

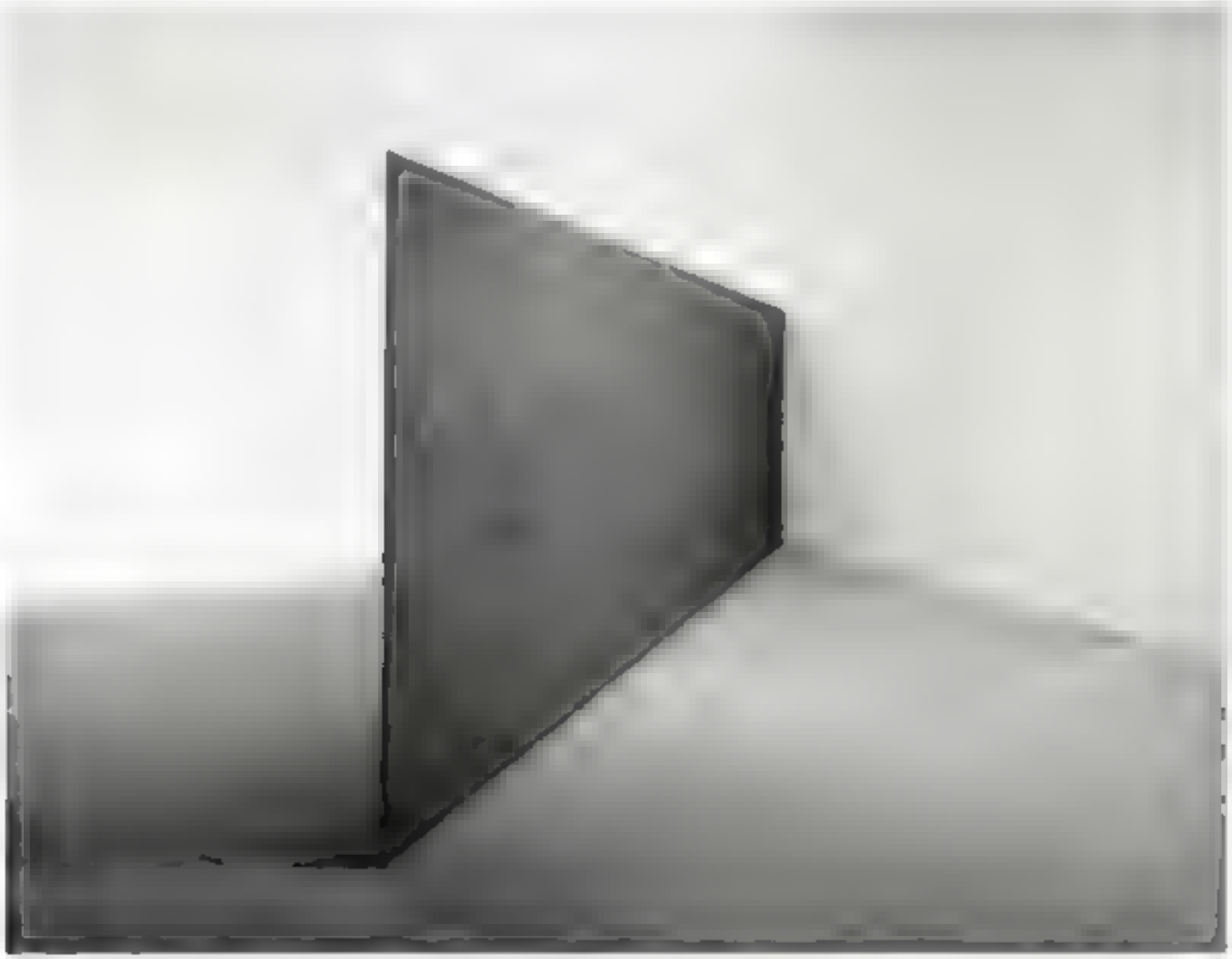
عام 1965 أقدم دونالد جود Donald Judd على التصريح بشكل قطعي أن «الموضوعات الخاصة» في الأدنوية «لم تكن الرسم ولا النحت»³ فمن

(*) Arte Povera الفن الفقير، حركة فنية بدأت في الستينيات في عدة مدن إيطالية صاغ المصطلح الناقد الفني الإيطالي جيرمانو سيلا، وبرر في نهاية الستينيات عندما انحط الصابون في مهاجمة القيم المساندة في المؤسسات الحكومية والصناعية والثقافية من أبرر مفاهيمها العودة إلى الموضوعات والرسائل البسيطة. (المترجم)

السحب هي قالب حديد

جهة، انحصرت النحت في موقع بين الموضوع والصرح؛ الإحداثيات المُقيدة كما قدمها توني سميث Tony Smith في مكعبه الفولاذي *Die* (1962) ذي الستة أقدام حجمًا⁴ ومن جهة ثانية، مع تمثُّد النحت أصبح ممكنًا تأمل الاتساعات الكبيرة كمنحوتات، أو كمواقع لها على الأقل، والمثال الشهير على ذلك، كما قدمه سميث أيضًا، كان تيرنبايك في نيو جيرسي *New Jersey Turnpike*⁵. تملك الدهول عددًا لا بأس به من الفنانين في العالم الاعتباري لهذا الحقل الأخذ في الاتساع. بالنسبة لمن هم أكثر فطنة، كانت تشعبات الأدنوية أكثر إحكامًا: نقلة جزئية من التركيز على الموضوع إلى التركيز على الذات الفردية، أو من القضايا الأنطولوجية المتعلقة بطبيعة الوساطة إلى الشروط الفينومينولوجية لأجسام محددة في أماكن محددة؛ الأمر الذي أضفى عمليًا قاعدة جديدة لفن النحت. كانت هذه النقطة حدثًا رئيسًا من وجهة نظر سيرًا الذي طوّر منطقتها إلى شوط أبعد ضمن مجال النحت. في الوقت نفسه، كان سيرًا ناقدًا للأدنوية، ومتشككًا حيال انعدام الشفافية في مشروعها المعماري وفي اشتغالها بالرسم رغم أن الموضوع الأدنوي غالبًا ما يُسمى نحتًا، فإنه تطوّر أساسًا من رسم المجال اللوني حسب بارنيت نيومان Barnett Newman وهو ما تبدى بوضوح في الأعمال الأولى لجود وحده بالنسبة لسيرًا؛ ورغم الالتزام بالأشكال الواحدة والتنسيقات المتسلسلة للموضوعات الأدنوية في مقابل البنية العلائقية للرسم، بقي الاثنان على صلة وثيقة بتقاليد التصويرية. على شاكلة نظرائه، أراد سيرًا تجاوز هذه النزعة التصويرية، لا سيما أنها تؤكد القراءات الجشططية للفن، وهو ما اعتبره محصلات مثالية تلعب دورًا في إخفاء بنية العمل وتقيد جسد الناظر⁶. لكن سيرًا أراد هزيمة هذه النزعة التصويرية كليًا وفق أحكام نحتية. ما الذي قد يعنيه هذا؟

عام 1966، عندما أطلق سيراً عمله للمرة الأولى، كان المغزى هو الإشارة إلى أن الأدنوبيين تجنبوا النحت أكثر مما تجاوزوه (لا يمكن القول أنهم الوحيدون في هذا السياق، إذ إن العديد من الفنانين المفاهيميين، وفناني الأداء والميديا المركبة فعلوا الأمر ذاته). وعليه يصبح السؤال كما يلي: كيف يمكن للمرء أن يحقق شيئاً مختلفاً، فيما يتعلق بالنحت، كي يطور هذا الفن تفكيراً بدلاً من أن يعلن عقمه منتصراً؟ رداً على ذلك، شدد سيراً، متجاوزاً موضوع الأدنوبية، على الشروط عينها التي كُبحت في النموذجين المسيطرين في القراءات الحدائية والجشططية للفن: شروط من قبيل المادية، الجسدية، والزمانية. أولاً؛ وبدلاً من منطق خاص بنوعية الوساطة، أرسى منطقاً للمواد، لمواداً مخصصة مقترحة لأساليب مخصصة. وعليه، وضع قائمته الشهيرة «Verb List» (1967-86) — «أن تثني، أن تعقد، أن تطوي» — التي برزت في أنواع مختلفة من الأعمال. صفائح من الرصاص مثنية، ممزقة، أو مُعالَجة من جهة أخرى، رصاص مصهور مرشوش على امتداد قاعدة الجدار ومقلوب إلى الخلف في هيئة صفوف، ألواح من الإسمنت مكسوة أو صفائح من الرصاص مدعومة وهكذا دواليك⁷. أسوة بالمؤرخ الفني جورج كوبلر George Kubler، أسماها سيراً «موضوعات بدائية» بقدر «ما تطرح هذه الموضوعات كل معصلة بأبسط صيغة ممكنة»⁸. بالمحصلة، أثار مشروعه توليفت *To Lift* (1967)؛ قطعة مفردة في فن المعالجة حيث عُرض العنوان المُستبطن في المشروع على صفيحة ثخينة من المطاط، السؤال حول تنميط السطح الخارجي من منظور سيراً في المقام الأول. أمّا مشروعه هاوس أوف كاردز *House of Cards* (1969) المصنوع من أربعة مربعات من الرصاص مساحة كل منها أربعة أقدام مربعة تدعم بعضها بعضاً، فيؤذن بولادة كل قطع الدعامة التي ترتفع من الأرضية في حين مهد مشروع سترايك *Strike* (1969-70)؛ صفيحة مفردة من الفولاذ

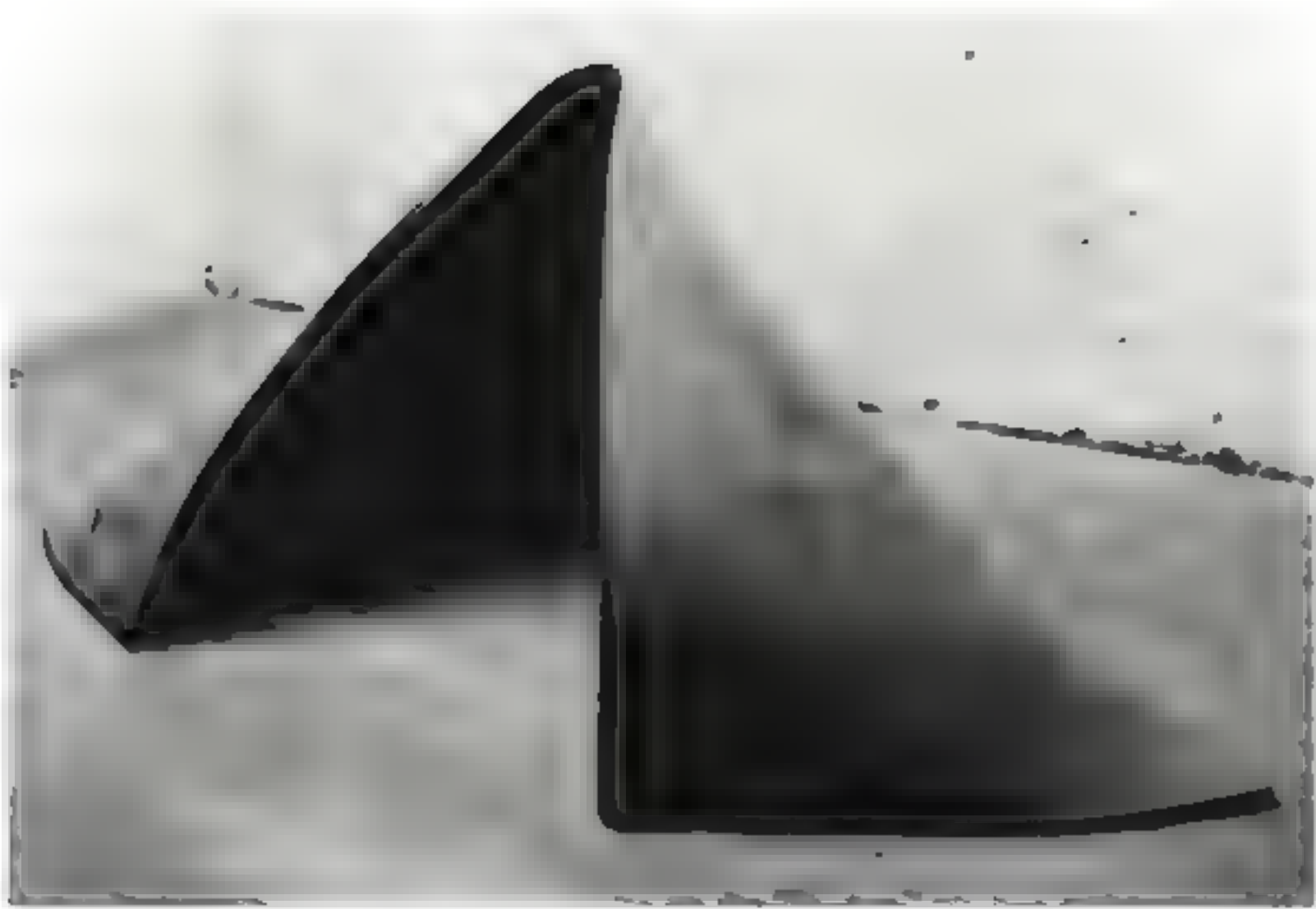


Strike: To Robert and Rudy, 1969-71.

فولاذ مجلفن، 8 × 24 feet × 1 ½ inches. تصوير Peter Moore.

بارتفاع ثماني أقدام، تبرز لمسافة أربع وعشرين قدمًا انطلاقًا من زاويتها المنصّفة، الطريق لكل ضروب الأسافين والأقواس التي تتخلل المكان. نختم مع مشروع: *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles* (1970)؛ دائرة فولاذية بقطر ستّ وعشرين قدمًا، أعمدت في أحد شوارع برونكس، وهو المشروع الذي أرسى للمرة الأولى الموقع الفيزيائي كركيزة أساسية في أسلوب عمله، وهكذا..⁹

لم تستطع مخرجات كل هذا أن تتفادي المتعلقات التصويرية كما أقر سيرًا بذلك في نقد ذاتي عام 1970: «ثمة مشكلة جديدة في التوزيع الطّرفي للمواد -عناصر موضوعة على الأرضية في الحقل البصري- تكمن في عجز هذا

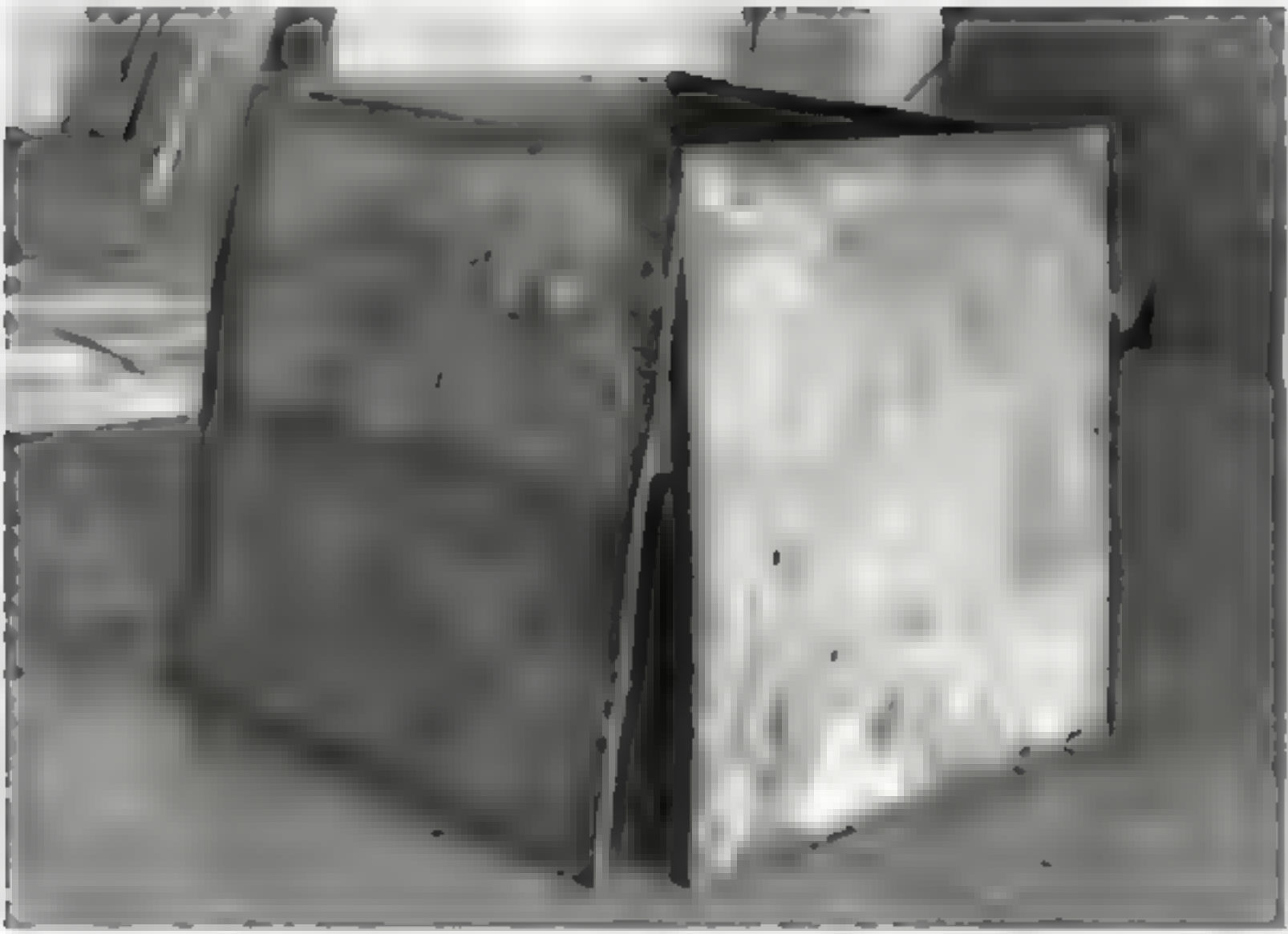


To Lift, 1967.

مطاط مُعالج بالكبريت، 36 × 80 × 60 بوصة. تصوير Peter Moore.

القلب العرض للمشهد عن تجنب الترتيب كشكل - أرضية: وهذا عُرف تصويري¹⁰. بدلاً من أن يتراجع، وهذا ما يميز شخصيته، مضى قدمًا وأكد المصطلح ذاته: الأرضية، الذي بدا الأكثر إشكالية. انعكس تشديد سيراً على المكان في ترتيب كارل أندريه Carl Andre للصفائح وقوالب الطوب، وتأكد من ثم عام 1970 في احتكاكه مع *Spiral Jetty* (1970) لروبرت سميثسون في يوتا Utah، و *Double Negative* (1969-70) لمايكل هايزر في نيفادا، وفي المقام الأول: مع حدائق الزن *Zen gardens* ومجمعات المعابد في اليابان (لا سيما معبد ميوشين-جي Myoshin-ji في كيوتو). ألقت هذه الأمثلة الثلاثة الضوء على حالة «الموضوع المميز المتلاشي في الإطار النحتي»¹¹

(*) figure ground نمط من الإدغام الإدراكي الذي يعتبر ضرورياً للتعرف على الأشياء من خلال الرؤية، ويُعرف في علم النفس الجشططي بأنه تحديد الشخصية من خلال الخلفية فحين ينظر إلى الكلمات المطبوعة على ورقة بيضاء، نعتبر الأحرف «شكلاً»، والورقة البيضاء «خلفية» (المترجم)



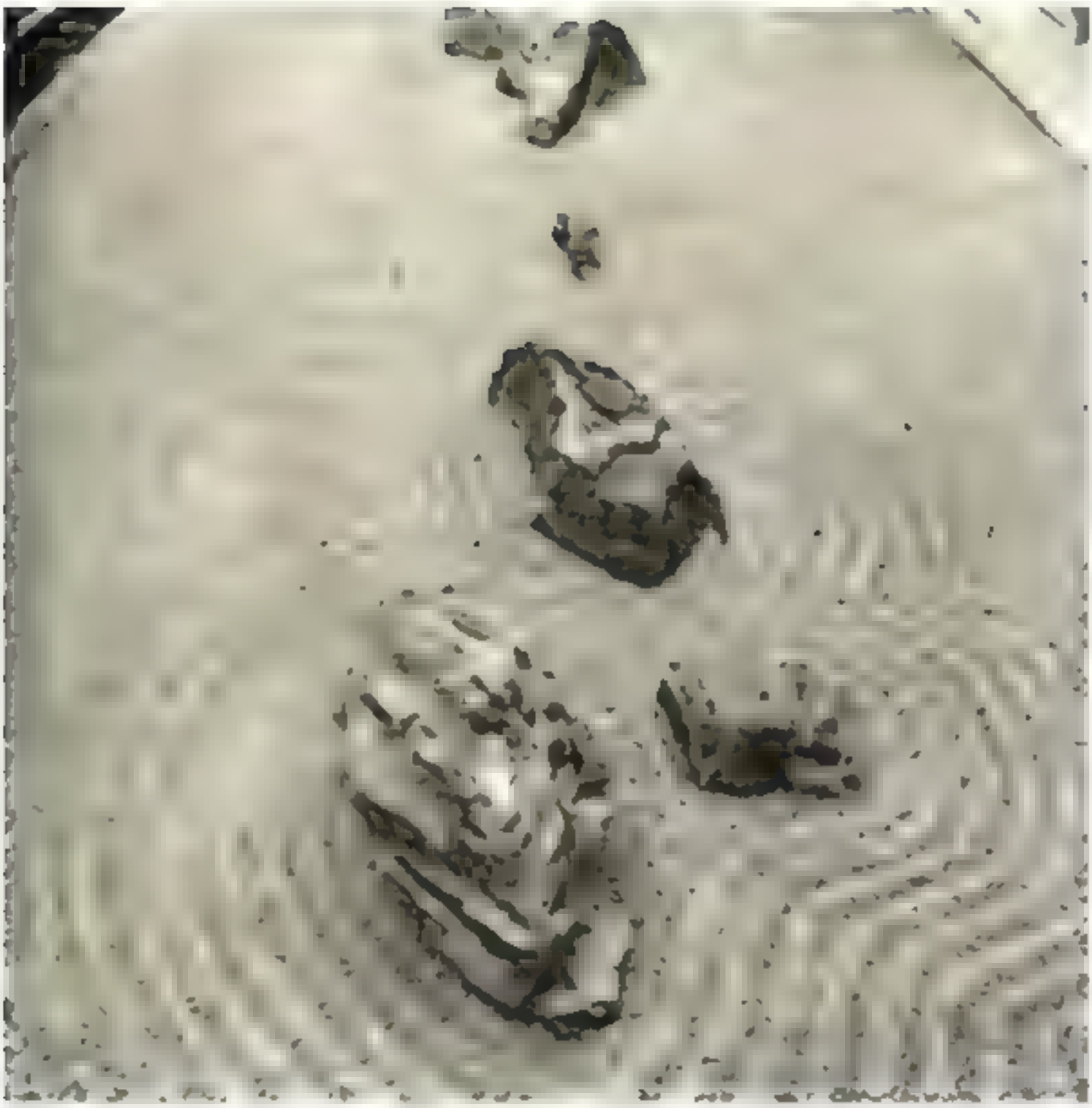
One Ton Prop (House of Cards), 1969.

أربعة ألواح من الرصاص: قياس كل منها 48 × 48 × 1 بوصة.

تصوير Peter Moore.

مع الانفتاح على الإطار، ظهر شرطان مع زخم متجدد من منظور سيرا: جسد الناظر وزمن الحركة الجسدية¹². عقب عدة أعمال محددة الموقع مثل *Shift* (1970-72) و *Spin Out: For Bob Smithson* (1972-73)، كان سيرا مستعدًا لوصف «التجربة النحتية» وفق شروط «طبولوجيا [مكان] بعينه»، تتعين حدوده «من خلال الحركة والتنقل. دياكتيك المشي والنظر إلى قلب المشهد»¹³. بهذه الطريقة أصبح النحت عملية تخاطلية^{*}.

(*) تخاطلي Parallax هو تعبير طاهري في موقع الجسم المنطور بسبب اختلاف مكان الرؤية أنسب الأمثلة على ذلك. إذا مدينا يدينا إلى الأمام ورفعنا أحد أصابعنا، وبنظرنا إلى الإصبع بالعين اليسرى، ثم بنظرنا إليه بالعين اليمنى فقط مع إغلاق العين اليسرى، نرى أنه قد ابراح عن موقعه الأول. (المترجم)



حديقة الصخرة Rock garden في معبد ميوشين-جي. كيوتو

حيث يوظف العمل الشخص والموقع ويعيد تأطيرهما جنباً إلى جنب، وهذا ما ألهم سيرا بعد فتحه الجديد عام 1970، ليس فقط في قطع وضعت في المشهد الطبيعي بحيث تكشف عن طبولوجيا المشهد (من shift وحتى Sea Level [96-1988])، وإنما في أعمال أقيمت في سياق حضري بحيث تعيد تأطير أبنيته (من Sight Point [75-1972] وحتى Exchange [1996]). فضلاً على قطع وضعت في مساحات لعرض الفنون بحيث تعيد تكثيف دلالاتها أيضاً (من Strike [71-1969] وحتى Chamber [1988]). لا ريب



Shift, 1970-72.

إسمنت، ستة أجزاء، كينغ سيتي، أونتاريو.

أن المكان يحتل موقعًا رئيسًا في هذه الأعمال، لكن، كما حاججت روزاليند كراوس Rosalind Krauss: خصوصية المكان ليست هي غايته بل وساطته، أو على نحو أكثر دقة، «الجسد-الغاية» في موقع محدد هي وساطته، ويبقى الجسد بناءً على ذلك عاملاً أساسيًا قدر المكان¹⁴. بالمحصلة، ظهرت صيغة منقحة للنحت بوصفه تناوبًا؛ تناوبًا بين الموقع والشخص يعيد تعريف طبولوجيا مكان محدد من خلال تحفيز مُشاهد مُحدد.

بحلول عام 1976، وعندما طُرح سؤال «ماذا تعني لك صناعة النحت الآن؟»، كانت تأكيدات بعينها قد اتضحت تمامًا. أولاً: التأكيد على الصناعة – على الفعل أو عملية إنتاج النحت بدلًا من الاسم أو الوساطة الناجرة غير المشروطة- كان صحيحًا. دفعت هذه الصناعة سيرا إلى إبراز مواد مثل الرصاص والفولاذ تم ثنيها بأسلوب خاص لتظهر كقوامٍ نشط. أضحى هذا المبدأ الأول في النحت بالنسبة لسيرا، ولعل من الجائز تسميته «بنائيًا» لأنه يركز، كما فعل بنائيون روس أمثال فلاديمير تاتلين، على التطور التعبيري للبني عبر المعالجة المناسبة للمواد (وهو ما أسماه البنائيون الإنشاء والعناصر على التوالي)¹⁵ المبدأ الثاني، الذي يمكن تسميته «فينومينولوجيًا»، يشير إلى أن النحت يوجد أصلًا في علاقة أولية مع الجسد، ليس كتمثيل له بل كتنشيط؛ تنشيطه بكل أحاسيسه ومداركه المتعلقة بالوزن، القياس، الحجم، والمستوى المبدأ الثالث، الذي يمكن تسميته «الموقعي»، يشير إلى أن النحت يلفت الانتباه إلى خصوصية المكان وليس إلى الطابع المجرد للحيز، الأمر الذي يعيد تعريفه جوهريًا بدلًا من تمثيله ترانسندتاليًا. شكلت هذه المبادئ مجتمعة معيار سيرا في فهمه للنحت كترتيب للمواد بهدف تحفيز الجسد وتعيين حدود المكان منذ ذلك الحين. ينطوي هذا التعريف المشروط للنحت على طبولوجيا جزئية اتسم بها عمله منذ السبعينيات، ويتضمن ذلك وسوم المناظر الطبيعية، هياكل مدنية، صالات عرض

البحث في قالب حديد



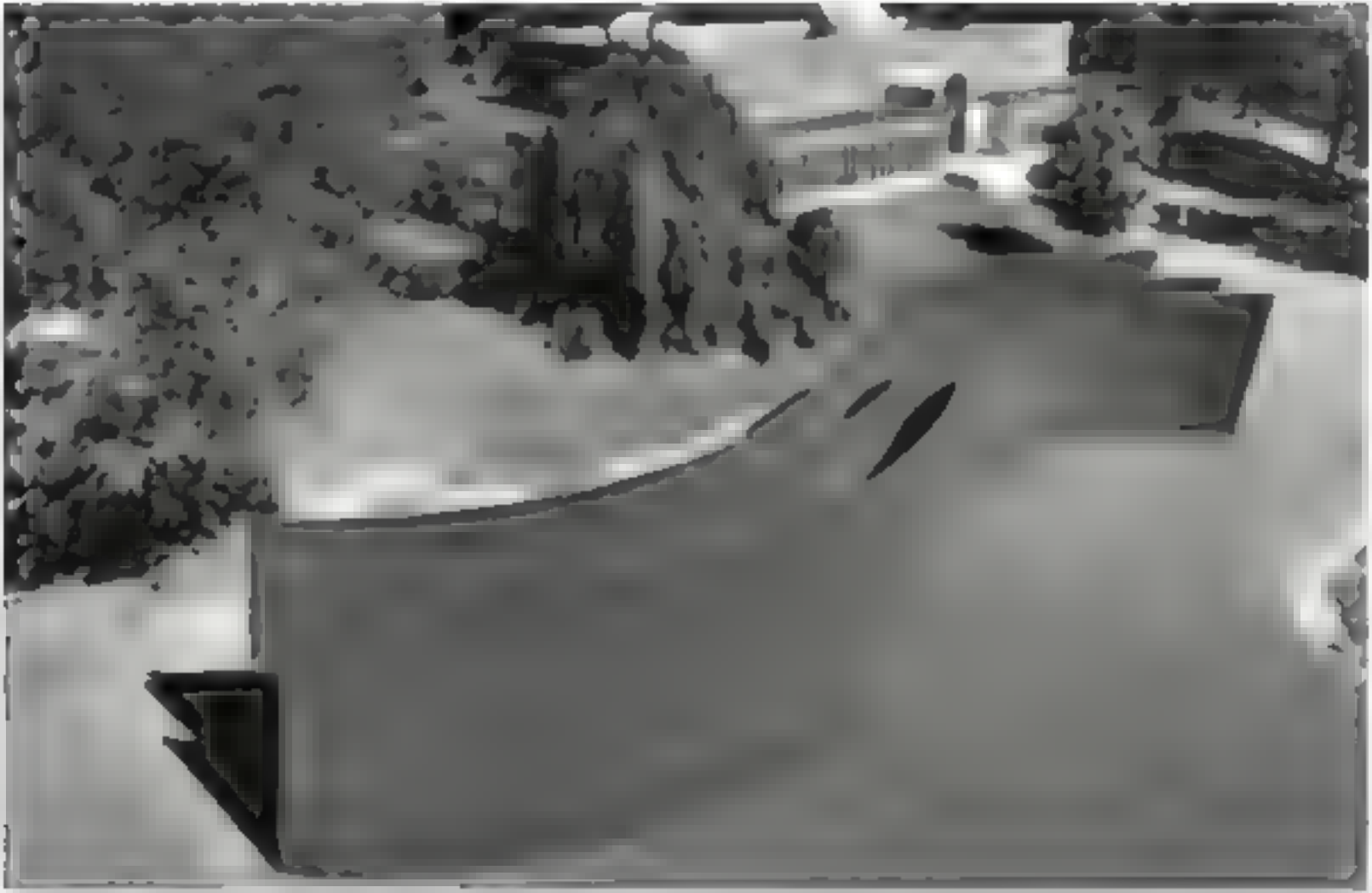
Sight Point (for Leo Castelli), 1972-75.

فولاذ مقاوم للعوامل الجوية
ثلاثة ألواح، كل منها 10 × 40 قدمًا × 2 ½ بوصة.
متحف ستيدليك، أمستردام.

فنية تتخلل المشهد. فيما يلي مثال على كل من الفئات السابقة بالترتيب:
Afangar (1990) الذي أقيم على جزيرة أيسلندا، *Torque* (1992) الذي
وُضع في جامعة ألمانية، و *Sub-tend 60 Degree* (1988) الذي وُضع في

متحف هولندي. في العقود اللاحقة وسّع سيرا نطاق هذه الطبولوجيا. فمن جهة، رجع إلى الأساليب القديمة، دعائمه على سبيل المثال، ليعيد الصلة مع نسقه الأساسي القائم على الترتيب: «الحمولة المركزة، التوازن، التوازن المكافئ، معدل الرفع»¹⁶. ومن جهة أخرى، عرض أساليب لاحقة، أقواسه على سبيل المثال، بطرق جديدة. عمد سيرا أولاً إلى حرف الأقواس ومضاعفتها مرتين وثلاثاً، ثم موجّهاً بهدف خلق نمط جديد: الشرائط المتمعجة. تنحني هذه الشرائط إلى الداخل والخارج بطريقة توحى بوجود ممرات وتطبيقات، فضلاً عن ذلك، تخلق الأشكال الإهليلجية والمسارات اللولبية الملفوفة معابر وإحاطات في الوقت نفسه وفيما بدا أنه محاولة لإضافة مزيج من التنوعات على تلك المعالجات المعقدة. أبرز سيرا ضرورياً أخرى مثل الاستدارات والكتل التي تكثف المكان من خلال التكتل المحض بدلاً من تأطيره¹⁷. هذا ما يعنيه تطوير الخطاب النحتي

لكن يبقى لدينا إشكال: فحيث يصّر سيرا على أن عمله نحتي قطعاً، اعتبر أفضل نقّاده أنه تقويض للنحت¹⁸. لا يخفى هذا الإشكال بحال لأن النحت لدى سيرا يكون في تقويضه، وصناعته تكون في تفكيكه. أن يتجمد النحت في قالب بعينه يعني أن يصبح نصباً تذكاريّاً من جديد؛ أن يؤثّن هيكله يعني أنه يقيد الناظر وأن موقعه لا يعلق في الذاكرة. في ضوء ذلك، تفكيك النحت يكون في تلبية «ضرورته الباطنية» (استحضار صيغة حدائية قديمة)، بينما يكون تعزيز النحت (المتعلق بأسلوب العمل، الجسد والموضع) في المكوث ضمن حدوده. نقصد هنا؛ أن سيرا حوّل الإشكال إلى دياكتيك يتمحور حول مسألة الموقع في المقام الأول. ذكر سيرا «أن التغير الأكبر في تاريخ النحت خلال القرن العشرين حصل عندما أزيلت قاعدة التمثال»، وهو حدث يفهمه سيرا كانتقال من الفضاء التذكاري للنصب إلى «الفضاء السلوكي للناظر»¹⁹. كان هذا الانتقال دياكتيكياً، وافتتح مساراً



The Hedgehog and the Fox, 1998.

فولاذ مقاوم للعوامل الجوية

ثلاثة ألواح. كل منها مؤلف من جزئين إهليجيين/مغروطين متطابقين ومعاكس نسبياً للآخر. كل منها $15 \frac{1}{2} \times 91 \frac{1}{2} \times 24 \frac{1}{2}$ قدماً $\times 2$ بوصة. جامعة برينستون، نيو جيرسي.

إضافيًا أيضًا لأنه مع إزالة قاعدة النحت، يغدو الأخير حرًا في الهبوط إلى العالم المادي «للفضاء السلوكي»، وفي السمو إلى عالم مثالي يتجاوز أي موقع بعينه. لنتأمل كيف طور برانكوشي، أكثر نحاتي فترة ما قبل الحرب أهمية بالنسبة لسيرا ونظرانه، هذا الديالكتيك. بالنظر إلى طموحه في توصيل رسائل أقرب إلى الأفلاطونية فكرة التحليق مثلًا في القوس الصاعد في عمله *Bird in Space* (1923) – تمثل أعماله نموذجًا أوليًا للنحت المثالي. في الوقت عينه، تولى أعماله مكانة خاصة للمواد الصرفة، وغالبًا ما تكون تماثيله البرونزية مصقولة بطريقة تعكس البيئة المحيطة. علاوة على ذلك، عبر برانكوشي عن هذا الديالكتيك بشروط محددة لقاعدة التمثال: أن

تُدمج القاعدة في بعض أعماله مع الجسم المنحوت، وبذلك يظهر النحت وكأنه معدوم الصلة بالموقع كما في عمله *Bird in SpaceK* ، في حين لا تمثل أعمال أخرى إلا مجرد قاعدة أو دعامة كما في *Caryatid* (1914)²⁰. بهذه الطريقة أبدى برانكوشي التزامًا بالعالم المثالي للاستوديو (ورث موقعه الخاص لفرنسا باعتباره ذروة أعماله الفنية) وبالموضع الخاص للنحت التجريدي (كما في مجموعة القطع التي صممها في تارغو جيو Targu Jiu، رومانيا). اتجهت السرديات الحدائية التي سيطرت فيما مضى إلى تفضيل الجانب المثالي من هذه الجدلية: أي ماهية النحت ككيان صرف. وفي ردّ نقدي على هذا الموقف، طور سيرًا ونظراؤه الجانب المادي منها –الجسم المنحوت مغروسًا في دعامته ثم إقامته مجددًا على موقعه- وهذا أحد الأسباب التي جعلت من هذا العمل الجماعي نقطة مفصلية بين الفن الحدائي وما بعد الحدائي²¹.

لا شك أن التناقض بين الدوافع المادية والمثالية حاضر بقوة في الفلسفة الحديثة أيضًا. وفي المجتمع الحديث ككل. يتضح هنا بصورة أكبر التناقض بين الجانب الحرفي؛ المرتكز الفردي للنحت التقليدي، والجانب التكنولوجي؛ المرتكز الجماعي للإنتاج الصناعي كان مُقدّرًا للهارادايماث القديمة للنحت في المجتمع الصناعي –القائمة على الجص، الرخام، البرونز أو الخشب، المقولب والمنحوت، المسبوك أو المقطوع- أن تصبح طي النسيان، وبالنسبة لبنيامين بوخلو Benjamin Bochloh؛ كانت هذه النماذج «قد ألغيت تمامًا بحلول عام 1913» مع ظهور أول النماذج مسبقة الصنع على يد دوشامب وظهر البنى الأولى التي ابتكرها تاتلين²². پارادايماث مادية من هذا النوع أعادت موضوعة النحت على نحو هدام من ناحية الاستقرار الإستمولوجي (المسبق الصنع) والتدخل المعماري (الإنشاء)، ما أسفر بالمحصلة، وفقًا لبوخلو، أن يواجه النحت «اضمحلال خطابه



كونستانتين برانكوشي. *Bird in Space*, 1923/1941.

برونز مصقول: 6 ½ × 56 ¾ بوصة

© CNAC/MNAM/Dist. Réunion des Musées Nationaux / Art Resource, NY.

الخاص كنحت في خاتمة المطاف»²³. في ظل اعتمادها على النماذج المثالية القديمة، تهاضت معظم المؤسسات الغربية (المتاحف والأكاديميا على السواء) عن هذه البارادايماات المادية. رغم ذلك، لم يختف التناقض بين البحث الحرفي والمجتمع الصناعي تقريبًا، بل إنه استمر حتى في المنهجيات

ذاتها التي هدفت إلى تسويته، أي إلى مواءمة الحرفة الفردية والعمل الصناعي الجمعي من خلال تصوّرات متنوعة للنحت الملّحم، المجسمات المصنوعة من موضوعات غير فنية Found Objects، والتجميع، التي تحمل جميعها مزيجًا من الدالات الحرفية والصناعية على السواء (يستشهد بوخلوب خوليو غونزاليس Julio Gonzalez، ديفيد سميث David Smith، جون تشامبرلين John Chamberlain، وأنتوني كارو Anthony Caro على وجه الخصوص: الشخصيات التي شكك فيها سيرًا على مستويات مختلفة)²⁴

في الستينيات، اتجه فنانون مثل جود، فلافين، أندريه، روبرت موريس، وسيرًا إلى استعادة نماذج المسبق الصنع والإنشاء وتوثيق الصلة معها وقد فعلوا ذلك بطرق لم تهدف إلى تفكيك الفرضيات المسبقة المثالية الخاصة بمعظم التشكيلات النحتية المستقلة وحسب، بل إلى فك حجب الغموض الذي يعتري التوافقات شبه المادية لمعظم النحت الملّحم، المجسمات المصنوعة من موضوعات غير فنية، والتجميع: أي «تفكيك» النماذج الأسطورية فعليًا عبر الإظهار المباشر للمواد الصناعية، طرائق المعالجة، والمواقع²⁵. دفع سيرًا وأقرانه المنحى الموقعي للمجسم المنحوت، بعد فصله عن قاعدة التمثال، إلى مدى أبعد حيث أصبح هذا الفصل، الذي لم يعلن عنه إلا في العام 1913 مع ظهور المسبق الصنع والإنشاء، واقعًا فعليًا بحلول عام 1970 مع ظهور أساليب جديدة فيما يتعلق بخصوصية الموقع²⁶. لكن بأي منطق إذن، بقيت هذه الأساليب «نحتًا»؛ المصطلح الذي تنكره هؤلاء الفنانون أو تجنبوه على الأقل؟

بالنسبة لسيرًا، كان الغرض من المشروع الأولي فك غموض النماذج الحدائية، ونزع التوثيق عنها وفقًا لمسارات بنائية. ومما ورد في نص مهم كتبه في عام 1985: «في كل أعمالي، تتكشف معالم عملية الإنشاء. القرارات في شأن

النحت هي قالب حديد

ما هو مادي، شكلي، وسياقي بدهية. الإفصاح عن الإجراءات التكنولوجية هو ما يجرد مثالية حرفة النحت من طابعها الشخصي والأسطوري»²⁷. لاحظ العبارة الأخيرة في هذا البيان من وجهة نظر بعض النقاد، جاء هذا التشديد القاطع ليؤسّر عملية التبسيط البنائي للوساطة. بل ليعود بهذا الخطاب النقدي إلى النحت في الحقيقة²⁸. كان هذا التشديد ضروريًا في رأي سيرا بالنظر إلى ما يعتور النحت من نقص لناحية الأساس المنيع والخطاب المحكم الخاص، فأصبح مشروعه بالنتيجة أن يُطور نمطًا لا يفتقر لما سبق.

في الحديث عن هذا النقص، كتب بولدير «لقد ضاع أصل النحت في غياهب الماضي، فهو من ثم فنّ كاريبي»²⁹ في جزء قصير من كتابه *Salon of 1846* تحت عنوان «لماذا النحت مُمل؟»، يكرر الشاعر والناقد الكبير بعض المآخذ المملة حول النحت: إنه مفرط في ماديته، و«أكثر قربًا إلى الطبيعة» من الرسم بكثير، وهو مفرط الغموض. أكثر تقلبًا من الرسم بكثير لأنه، كمجسم منتصب مكشوف الحوائب، «يعرض كثيرًا من المظاهر الخارجية دفعة واحدة»³⁰. تعكس هذه الانتقادات تحربًا لمثالية هيغل الذي يحتل النحت في ترتيبه للفنون مرتبة أدنى من الرسم بسبب ماديته النسبية، ولديدرو Diderot أيضًا الذي منح احتفاؤه بالتابلوه tableau امتيازًا خاصًا للحظية المباشرة المفترضة في معاينتنا للسطح الخارجي المفرد للرسم، على حساب الزمن المُقدّر لتمامها مع «المظاهر الخارجية» للنحت. رأينا فيما سلف كيف تصدّى سيرا ونظراؤه لهذه التزعّات المثالية المقيمة³¹. لكن ماذا عن التلميحات المستفزة حول «الأصل الضائع» و«الفن الكاريبي»؟ يلمح بولدير في تسمية «كاريبي» إلى أن النحت بدائي، وحتى توثيني (هو يناقش مسألة الأوثان في الجزء نفسه من Salon). في عصره، كان يُنظر إلى الوثن كأمر دَنَس، مجسم هجين ليس قميًا بالعبادة التي تكرسها الجماعة له، وفي هذا الصدد، خدم الوثن كرمز خطابي لأقل التصنيفات الفنية والدينية

شأنًا في العالم (وفق ما أشار هيفل وآخرون) بناء على ذلك، «ضاع أصل» البحث: حيث يشير بودلير أن بداياته الطقسية كوثن لا تشترط أنه نحت يمتلك أساسًا مقبولا يمكنه من التطور إلى فن حق³² من الواضح أن سيرا لا يتفق مع بودلير، لكنه يعتقد رغم ذلك أن النحت لا يمتلك قاعدة قوية، ولذلك فهو يبحث عن مبدأ (أو مجموعة مبادئ) يمكن أن تعوض «أصله الضائع». فوق ذلك، فهو يستغل صفته «الكاريبي» كهجين، دنس، ومادي، كميزة إشكالية يقدم سيرا تعريفًا مميزًا للنحت: فهو يحفز جسدًا ويؤطر مكانًا حيث يتناوب التخاطل بينهما. لكنه يضع النحت في منزلة بين شرطين آخرين: فهو يضاد الرسم من جهة، ويلعب دورًا نقديًا في السياق المعماري من جهة أخرى. في عمله Salon of 1846، يسمي بودلير النحت «بالفن التكميلي»، «شريك متواضع الحال للرسم والعمارة»³³، يتماشى هذا مع الهرمية الهيفيلية للفنون التي تبدأ من العمارة مرورًا بالنحت وصولًا إلى الرسم (ثم الموسيقى، يليها الشعر، والفلسفة في أعلى الهرم)³⁴. يستخدم سيرا المصطلح الذي يتوسط هذه الهرمية القديمة كي يقيد المصطلحات ذات الصلة. على نحو أكثر دقة: يوظف المادية النسبية للنحت، ومقدرته على تفعيل الجسد والموقع كي ينقد الرسم (الذي لا يؤدي تفعيلاً كهذا)، والاستقلال النسبي للنحت ومقدرته على توضيح الهيكل كي ينقد العمارة (إلى درجة أنه قادر على إخفاء سماته التكتونية الخاصة). في خضم ذلك، يقدم سيرا مبدأً إضافيًا للنحت: ليس مبدأ خصوصية الوساطة بل تباينية الوساطة، ومن شأن هذا أن يحيل شائبته «الكاريبية» (كدنس وهجين) إلى ميزة بالغة الأهمية³⁵.

يقارب سيرا هذا الفهم المتباين للنحت من خلال محاكاة فلسفية مستمدة من برتراند راسل. «لكل لغة بنية خاصة لا يمكن تناولها نقديًا باستخدام تلك اللغة عينها»، كذا يعلق سيرا: لغة ثانية فقط ذات بنية

مختلفة يمكن أن تعرض هذا التحليل³⁶. لقد عدّل هذا المبدأ بدايةً كي يفكر ملياً فيما تمثله رسوماته وأفلامه لنحته، لكن ذلك يحدد أيضاً ما يمثله نحته للرسم والعمارة. فمن ناحية، يصر سيرا على المنزلة المطلقة للنحت كخطاب خاص بذاته، ويسخر هذا الخطاب كي يفيد من بعض مناحي الرسم والعمارة، فقط بهدف إظهار اختلافاته عنهما. بالنتيجة، حتى وإن ضادّ نحته الرسم إلى درجة أنه يناهض تقاليد الشكل-الأرضية، فهو يفيد من التصويري لناحية تأطيره للموقع³⁷. وحتى إن كان في نحته نقدٌ للعمارة إلى درجة عزوفه عن المنحى السينوغرافي، لكنه أنه يفيد من المنحى المعماري لناحية أنه يعطي امتيازاً خاصاً للجانب الهيكلي.

تطرقت فيما سبق إلى الفروقات عن الرسم، وسأركز هنا على الفروقات عن العمارة. أيّاً تكن قيوده الخاصة، ليس للنحت تلك الصلة الوثيقة بالعقلانية الرأس مالية والقوانين البيروقراطية، وعليه، فله حرية التدخل نقدياً في المجالات الأخرى، ليس أقلها قضايا العمارة إلا أن سيرا يقترح المزيد؛ فيشير إلى مقدرة النحت على استعادة مبدأ مُهمَل في العمارة، في أساسها التكتوني تحديداً، أي أن يستعيد «كأصل ضائع» للنحت. غالباً ما «يظهر نحته بصورة تتضارب» مع العمارة في موقعه³⁸. يُمكن لهذه العلاقة أن تكون عدائية (فهي لا تساعد الراغبين باقتلاع *Titled Arc* (1981-89) في ملاحظة أنها شكّلت تحدياً للعمارة المبتدلة ل فيديرال بلازا Federal Plaza في نيويورك)، لكنها يمكن أن تكون سلسلة تكميلية وحتى تبادلية، حيث يخدم النحت كأقواس تزيينية للعمارة والعكس صحيح. بناء عليه، توجد قطع (أقواس غالباً) تُبرز العمارة كما في عمل *Trunk* (1987)، الذي أقيم للمرة الأولى في فناء باروكي في مونستر، ألمانيا، وقطع أخرى (كتل غالباً) تُمثل في قالب معماري أصلاً كما في عمل *Weight and Measure* (1992)، الذي أقيم للمرة الأولى في قاعة نيو-كلاسيكية لتات غاليري في لندن، إضافة إلى

قَطع تمثل النمطين السابقين معًا كما في عمل *Octagon for Saint Eloi* (1991) الذي ينتصب في هيئة تعكس صلةً وديةً مع الكنيسة الرومانسيكية القائمة خلفه. في بيئات تاريخية كهذه، يحدث أحيانًا أن تنقلب الأدوار: فيبدو أن النحت يُبرز العمارة كما في الكتلتين الكالحتين لعمل *Philibert et Marguerite* (1985) الذي يكشف بوضوح عن السقف المعقود لأديرة القرن السادس عشر حيث أقيمت الكتلتان.

في معظم الأحيان، ينخرط سيرًا في العمارة بفرض نقدها، ويندرج هذا النقد في خانتين على الأقل. الأولى إجرائية: تتعلق بالصيغ الأساسية للتمثيل المعماري: المنظر الجانبي للمبنى والمخطط (أي أن يُرى هيكل المبنى متجهًا إلى الأمام، وأن يرى نسق مكوناته من علٍ) في عمله، كما نوه إيفيلين بوا، غالبًا ما يحطّم سيرًا «هوية المخطط في المنظر الجانبي ذاته» وبالعكس، وهذا لا يُنتج تبيانًا (من الأمام أو من أعلى) ولا منظرًا (من الداخل أو الخارج)، فلا يتحقق أي منهما ناهيك عن النحت ككل³⁹ يعتمد سيرًا هذا العائق لمناهضة صورة العمل الأخذة في التشكل، وكى يشدد أيضًا على حقوق الجسد في مواجهة الموضوعية التجريدية (وحتى الإلتقان الشامل الإراءة) للتمثيل المعماري. أما الثانية فهي عدائية: تتعلق بعمارة ما بعد الحداثة. يتناول النقد هنا نقطتين أساسيتين: تفضيلها السينوغرافيا على الهيكل (ذكر سيرًا عام 1983 في أوج حقبة ما بعد الحداثة «لا يعبأ معظم الممارسين بالمكان، إنما يركزون على الغلاف والسطح الخارجي»)، والبأسها النزعة الاستهلاكية قناعًا تاريخانيًا (علق سيرًا عام 1984 بقوله «لقد أصبحت القيم الرمزية صنوًا للإعلانات التجارية»)⁴⁰ وعليه: إن تشديده على التكتوني هو سيف ذو حدين: فهو يعالج الغياب التاريخي للتكتوني في النحت –الذي يُقترح «كأصل ضائع»- ويشكك في الأقول الأخير للتكتوني في العمارة



Octagon for Saint Eloi, 1991.

فولاذ مقاوم للعوامل الجوية: $8 \times 8 \times 6 \frac{1}{2}$ قدمًا.

Eglise Saint Martin, Chagny, Saône-et-Loire, France.

هناك مصطلح رئيس في معجم الفن البنائي يدل على تطوير التكتوني في الخطاب المعماري من قبل كينيث فرامبتون Kenneth Frampton بوجه

خاص. إذ إنَّ معاججته عدائية أيضًا، فعلى غرار سيرا؛ يشن فرامبتون هجومًا لاذعًا على الرداءة السينوغرافية في جزء مُعتبر من عمارة ما بعد الحداثة، ويصرّ على الجسدي والتكتوني في مواجهة التقنيات الرأس مالية للافتراضي والتصويري التي اعتنقها عدد كبير من المعمارين مؤخرًا⁴¹. هذه المحاججة أنطولوجية أيضًا لكن بطريقة مغايرة لسيرا، ويصرّح فرامبتون أن «الوحدة الهيكلية» هي «جوهر غير قابل للاختزال في البنية المعمارية»⁴². يؤمن فرامبتون في الحقيقة بالأسطورة الأصل للعمارة (بما يتفق مع «الكوخ البدائي» كما طوّره أبي لوجي Abbe Laugier لصالح عمارة نيو كلاسيكية): أسوةً بفوتفرايد سيمبر Gottfried Semper، يعتقد فرامبتون أن العمارة قد تأسست في تراكب الكتلة المكثفة (كما تتمثل في بناء الطوب) مع الإطار التكتوني (كما تتمثل في البناء الخشبي). بالمحصلة، يتموضع «جوهر العمارة عينه» بالنسبة لفرامبتون في «التعشيق الإجمالي» وهذا «الانتقال التركيبي التأسيسي من قاعدة قطع الأحجار إلى الإطار التكتوني» قد أضحى «نقطة تكثيف أنطولوجي»⁴³. حسب فرامبتون، ليس تراكب الكتلة والإطار ماديًا وحسب (الطوب مقابل الخشب) و«مرتبطًا بالجاذبية» (الثقل مقابل الخفيف)، بل إنه «كوزمولوجي» أيضًا (الأرض مقابل السماء) مترافق مع «تبعات أنطولوجية» ذات قيمة عابرة للثقافة والتاريخ معًا⁴⁴.

تتردد أصداء قراءة سيرا في جزء كبير مما أوردناه رغم أنه يحجم عن الميتافيزيقيات التي يحتفي بها فرامبتون. يحتل التعشيق موقعًا بارزًا في عمله؛ فيترك مكشوفًا غير ملحم، وحيث تتداخل صفائح الفولاذ الخاصة به يتكشف الإنتاج بكل وضوح، وينفض غموض الأساليب القديمة للنحت من خلال ذلك. يروق للويس كان القول إنَّ الزخرفة هي تبجيل التعشيق، وبالنسبة لسيرا، فإن «أي ضرب من التعشيق» - بقدر ما يكون ضروريًا

لأسباب وظيفية- هو دائماً ضرب من الزخرفة، ويبجله سيراً تحديداً من خلال تعريته، ورفضه «لزخرفته» على الإطلاق⁴⁵. لعله من الممكن القول أن تناسق الكتلة والإطار لدى فرامبتون، الذي يتبلور برنامجياً في التعشيق، يتوافق مع تناسق «الوزن والمقاس» لدى سيراً. لا شك أن العلاقة بين الجمل والدعامة ركيزة أساسية في عمله، وأن دعامات الرصاص والفولاذ خاصة تستوعب تكتونيات الخشب وتنوعات تقطيع البلوك (يطلق سيراً على الدعامة مسمى «الشيء الأكثر جذرية في المبادئ الهندسية»). في المقام الأول، يشارك سيراً فرامبتون إصراره على التكتوني ويتبدى هذا غالباً في الدعامات (التي رجع إليها في أواخر الثمانينيات، وكأنه يرمي من ذلك إلى تقديم مثال مناقض لهشاشة العمارة ما بعد الحداثية) لأن الدعامات تُظهر «مبادئه المعمارية» بجلاء: الحمولة المركزة، التوازن، التوازن المكافئ، معدل الرفع» بصورة أكثر مباشرة. تُفصح أعمال أخرى، لا سيما في أواخر الثمانينيات، عن هذه المبادئ أيضاً: أعمال مثل *Gate* (1987) الذي يتكون من قضيبين فولاذيين على شكل حرف T على كل من جانبي صالة العرض (تظهر القضبان كدعائم للسقف). و *Timber* (1988) وهو مجموعة من صفائح فولاذية على شكل حرف T وضعت تحت سقف صالة العرض، و *T-Junction* (1988) وهو عبارة عن قضبان فولاذية على شكل حرف T وضعت تحت سقف صالة العرض بمسافة قصيرة حيث جرى تمديد الجانب الأفقي، وأخيراً: *Maillart* (1988) حيث جرى تمديد الجانب الأفقي أكثر مدعوماً بقضيبين في هيكل يوحى بوجود جسر (في إشارة تشريفية للمهندس السويسري الكبير روبرت ميلارت 1872 [Robert Millart - 1940]). يبقى هنا اختلاف يّين: يتوسل فرامبتون بالتكتوني لأجل العمارة، ويتوسل به سيراً لأجل النحت. كيف نحسم قرارنا بين الاثنين؟ لا حاجة إلى ذلك ربما، ولعل للنحت والعمارة أرضية مشتركة في المنحى التكتوني، بل

ربما يتشارك الاثنان، في حقبة صناعية، مبدأً أصلياً في الإنشاء الهندسي⁴⁶. يعلن سيراً دون موارد عن التزامه العمل الهندسي في بيان له عام 1985:

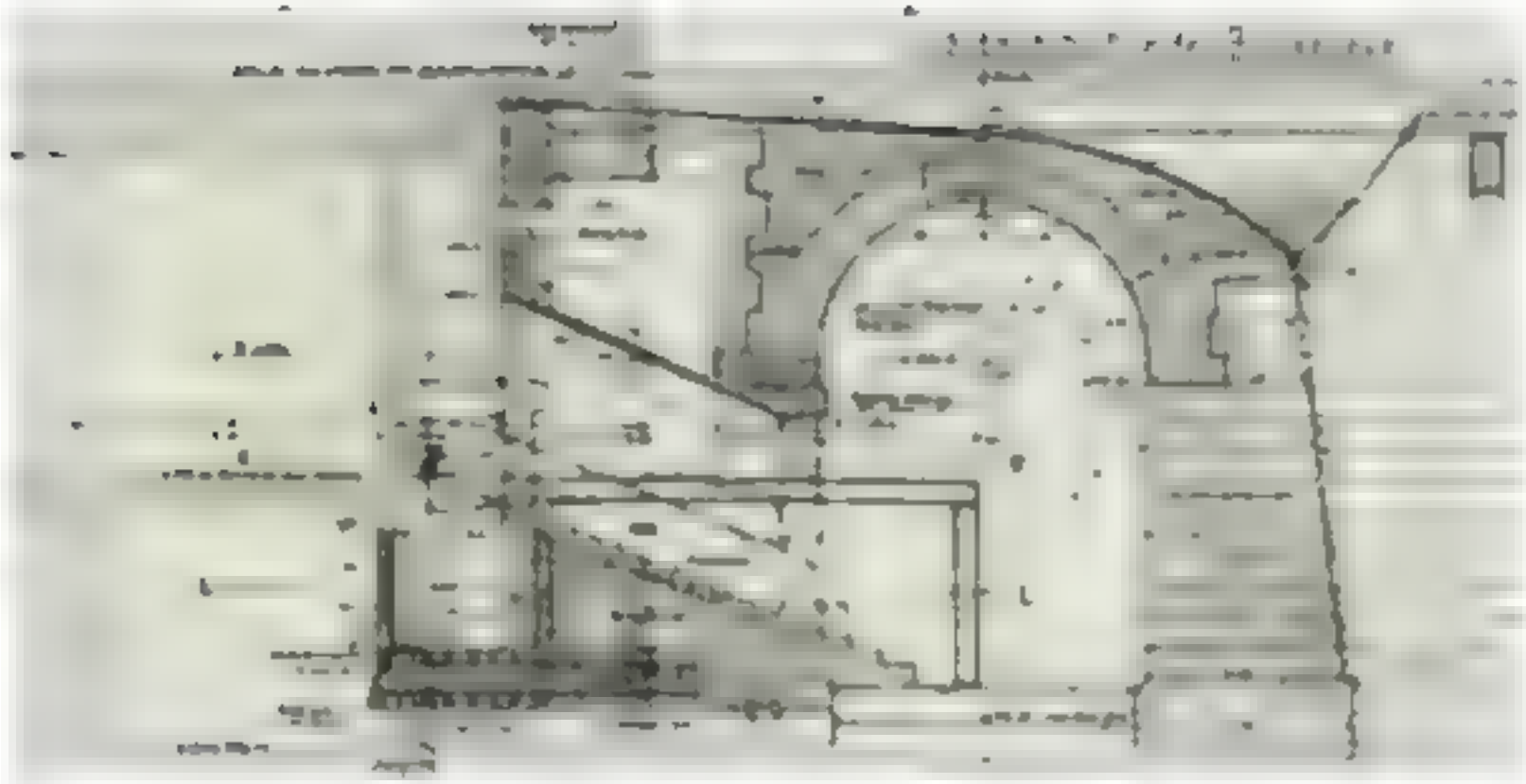
لتاريخ النحت القائم على الفولاذ الملحوم في هذا القرن – غونزاليز، بيكاسو، ديفيد سميث – تأثير لا يكاد يُذكر على عملي. كان معظم النحت التقليدي حتى منتصف القرن جزءاً متصلاً بالكل، بمعنى: ألصق الفولاذ تصويرياً وتركيبياً في آن. جزء كبير من التلحيم كان من خلال إلصاق وتعديل أجزاء معينة لم تكن تتمتع بالتدعيم الذاتي عبر بنيتها الداخلية. حتى أن أسلوباً عفى عليه الزمن ظل مُتبَعاً: وهو التشكيل من خلال نحت وصهر المجسمات البرونزية الخوفاء. التعامل مع الفولاذ كمادة للبناء من ناحية الكتلة، الوزن، التوازن المكاني، الطاقة على تحمل الوزن، نقطة الحمولة، كان قد انفصل كلياً عن تاريخ النحت، في حين أنه يسيطر على تاريخ التكنولوجيا وأبنية المصانع لقد أفسح المجال أمام التقدم الأعظم في إنشاء الأبراج، الجسور، الأنفاق.. إلخ. النماذج التي أتطلع إليها هي تلك التي اكتشفت إمكانيات الفولاذ كمادة للبناء: إيفل، روبلينغ، ميلارت، ميس فان دير رويه منذ أن أثرت البناء باستخدام الفولاذ كان من الضرورة أن أتعلم عمّن تعامل مع هذه المادة بالطريقة الأكثر تميزاً، الأكثر إبداعاً، والأكثر اقتصادية أيضاً⁴⁷.

رغم غلبة الطابع الأوربي على كوكبة المشاهير المهتمين بالتكتونية التي أوردها في كلامه، تظهر ملامح نهج أمريكي ههنا: قبل وقت طويل من دوشامب، وفيما يمكن اعتباره انتصاراً لمبؤلته الشهيرة، رُشحت الجسور وأعمال السباكة باعتبارها أعظم المساهمات الأمريكية في الحضارة، حيث

النحت في قالب حديد

كال شاعر الأمريكي والت وايتمان Walt Whitman المدائح لجسر بروكلين (كما فعل هارت كرين Hart Crane وجوزيف ستيللا Joseph Stella فيما بعد)، ويشارك سيرًا في هذا المزاج العمراني السائد كمثال للبناء الذاتي⁴⁸. ثمة جوانب محددة في تكوينه الشخصي على صلة وثيقة بهذا، تتضمن ذكريات عن والده الذي عمل فني تركيب أنابيب في حوض السفن في سان فرانسيسكو، وعن خبراته كعامل شاب في مصانع الفولاذ في باي إيريا Bay Area.

إن الإصرار على التكتوني بالذات، لدى سيرًا كما فرامبتون، ينبئ عن أقوله في الأساليب الحديثة. وفي هذا الصدد، هنالك سردية تعتمل هنا: سردية «التفارق الإدراكي» بين العمارة والهندسة من ناحية، وبين النحت والهندسة من ناحية أخرى⁴⁹. يؤرخ التفارق الأول لدى البعض، رمزياً على الأقل، مع تأسيس المدرسة متعددة التقانات Ecole Polytechnique في فرنسا عام 1795 عندما قُسم التعليم في هذه الحقول. لم يحدث التفارق الثاني قط، إذ لم يحدث أن توحد النحت والهندسة أصلاً؛ ومجدداً «الفولاذ كمادة للبناء» كان قد انفصل كلياً عن تاريخ النحت». خلافاً لفرامبتون الذي تطلع أحياناً إلى خلق تقارب بين العمارة والهندسة، لم يكن لدى سيرًا ما يستعيده، بل فرصة ليستغلها باعتبار أن الفصل بين النحت والهندسة كان مسلمة تاريخية وعليه؛ كان له مطلق الحرية في أن يعيد العمل على النحت في مواجهة الهندسة بحيث يجعله متصلاً بالعصر الصناعي تتخلل إعادة التموضع هذه، وهي أحد مرتكرات إبداعه الرئيسة، كل أعماله، لكنها برنامجية في قطع مثل *Maillart Extended* (1988)، وهي عبارة عن عتبة وسُدّة من قضبان فولاذية توسعان ممر المشاة عبر الغراند في قيادكت *Grandfey Viaduct* (1925)، التي صممها ميلارت في سويسرا بأسلوب نحتي يكشف عن مطلقها الهيكلي⁵⁰.



مخطط Maillart Extended, 1988

Grandfey Viaduct, Switzerland. سويسرا

ينطوي ذلك على مخاطرة بطبيعة الحال: قد يفض سيرا غموض النحت كحرفة فنية، لكن فقط ليؤسّطه كهيكل صناعي. إن هذا يقرب على سيرا نقده الخاص للنحت الملحم في حقيقة الأمر—هو صيغة تسوية بين الفن والصناعة—ويدل على أن أستطيع الإنتاجية، التي بطلت الآن، تحجب العلاقة المعاصرة بين الممارسة الفنية والنمط الإنتاجي في المجتمع ككل أكثر مما تظهرها. لكنّ هذه الأستطيعا الإنتاجية لم تكن قد بطلت بعد عندما ظهر سيرا في أواسط الستينيات (نذكر هنا أن البنائية الروسية قد تعافت من اندثار نسبي بفضل مجايله من فنانين ومؤرخين). ممّا ذكره سيرا أمام مجموعة ضمت أندريه وموريس: «لقد جننا من خلفية ما بعد الحرب وما بعد الكساد العظيم حيث نشأ الأطفال وعملوا في المراكز الصناعية للبلد»⁵¹. كما ذكرنا في الفصل السابع، أدخل هؤلاء هذا الإطار المرجعي في الأسلوب الفني بطرقٍ غيّرت معطيات موادّه وسير عمله، فضلاً على معطيات موقعه ومنظره: اتساع حجم العمل الفني في استوديوهات علوية، انفتاحه على المشاهد الطبيعية البعيدة، مواجهته للعمارة المدنية، وهكذا.

لا ريب أن تغيرًا كبيرًا حدث على مدى الخمسين عامًا الفائتة. فقد تحول اقتصادنا إلى نظام ما بعد صناعي بدرجة كبيرة؛ قائم على الاستهلاك، المعلومات، والخدمات، ما أفضى إلى تغير المكانة التي احتلها سيرًا ونظرًاؤه بهذا الخصوص⁵². في هذا السياق، قد يُعتبر التزامه بالهيكل المصنعي مقاومةً للتدهور الذي عمّ الجانب التكتوني في العمارة، ولبطلانه المفترض في النظام ما بعد الصناعي للتصميم الرقمي⁵³. بعبارة أخرى، إذا كان النموذج المصنعي للتكتوني قد بطل جزئيًا، فإن إعادة التأكيد على استحقاقاته قد يكون ضرورة استراتيجية، بل لعل في هذا ما يمنحه مكنة نقدية جديدة⁵⁴. من المؤكد أنه يُمكن الاستناد إلى سيرًا في نقده الحاد للبعد السينوغرافي في معظم العمارة ما بعد الحداثية، و«للتكتونيات المُستحدثة» في جزء كبير من التصميم المعاصر المفتون بالهندسة المفرطة (رم كولهااس في تصميمه لمجمع التلفزيون المركزي الصيني CCTV في بكين) والإنتاج الرقمي للصورة (زها حديد في مجمل أعمالها تقريبًا)⁵⁵.

في التسعينيات. دفع سيرًا العنصر التكتوني في نحته إلى وجهات أخرى؛ اثنتين منها خارج أي توقع، وتبدوان كتحوّل ديبالكتيكي لاهتمامات مسبقة. أولًا: هنالك أعمال مثل الفرقى والناجون *The Drowned and the Saved* (1992) وجاذبية/غرافيتي *Gravity* (1993): أقيم الأول مؤقتًا في كنيس شتوملن Stommeln في ألمانيا، ووضع الثاني بصورة دائمة في متحف ذكرى الهولوكوست Holocaust Memorial Museum في العاصمة واشنطن، تطورت فيها التلازمات الرمزية للتكتوني بطرق تنطوي على معاني روحية، دون التعارض مع الشروط العلمانية للنحت، الجسد، والموقع، بل بواسطتها. لا يُصور الروحي في أعمال كهذه (يبقى هذا التابو حاضرًا بقوة)، إنما يُستحضر، ومع أن هذه الاستحضار ليس نُصبًا (هذا التقييد صارم أيضًا)، إلا أنه تذكاري. يُعبر عن إحياء الذكرى هذا في «الوزن والمقاس»



The Drowned and the Saved, 1992.

فولاذ مقاوم للعوامل الجوية، حازان مستقيماً الزاوية.
كل منهما 56 × 61 × 13 ¾ بوصة.

Kirche St Kolumba, Erzbischofliches, Diözesanmuseum, Cologne.

النحت في قالب حديد

فقط، وبدلاً من أن يكون إحالة إلى حدث في مكان آخر، يرسخ التذكاري في جوهر هذه البنية⁵⁶. ثانياً؛ هنالك أعمال مثل الإهليليجات المثنوية، وفيها يكون الهيكل، تماشيًا مع الهندسة، أكثر تعقيداً إلى درجة يتولد معها نظام جديد للتأثير: فهذه القطع مكثفة مادياً بما يجعلها مكثفة سيكولوجياً أيضاً على غرار الانعطافة التذكارية. كان هذا التطور السيكولوجي مفاجئاً إذا أخذنا بالحسبان اجتناب الفضاءات الخاصة للمعنى في جزء كبير من الفن الأدنوي وما بعد الأدنوي، غير أن هذا البعد السيكولوجي ليس خاصاً بالضرورة⁵⁷

حاجت روزاليند كراوس بأنه في التقليد الغربي: خضع المنطق النصبي لمفهوم النحت الرسعي الحكومي، على الأقل في الشكل الباراديمي للنصب الذي «يجثم في مكان مخصوص ويعبر بلغة رمزية عن معنى ذلك المكان أو دوره»⁵⁸. لقد قطع النحت الحدائوي مع هذا المنطق، ليس فقط في أشكاله التجريدية ومواده التي لا تحمل سمات فنية، إنما في طبيعته مع قاعدة التمثال أيضاً، الأمر الذي مثل واقعة دياكتيكية فتحت النحت على إمكانات تتعلق باللاموقعية الحدائية وخصوصية الموقع ما بعد الحدائية. في أعمال معينة خلال التسعينيات، طرح سيرا تغييراً إضافياً لهذه الأحكام: باراداييم نحتي لا صلة له باللاموقعية ولا بخصوصية الموقع، بل هو مستقل ومؤرّض بطرق أخرى.

ظهرت معالم هذا التوجه أوائل التسعينيات في أعمال منها ما وُضع أمام كنيسة فرنسية (Octagon for Saint Eloi)، وفي قلب كنيس ألماني (The Drwoned and the Saved)، وفي متحف الهولوكوست في واشنطن (Gravity). مواقع كهذه ليست خاصة أو عامة بالضبط، لكن يحتمل أن تكون حميمية وتشاركية مع ذلك. يحيل عمل الغرقى والناجون إلى ذكرى



Gravity, 1993.

فولاذ مقاوم للعوامل الجوية: 12 × 12 قدمًا × 10 بوصة.
متحف الهولوكوست، واشنطن العاصمة.

الهولوكوست من خلال الموقع والعنوان (الذي يشير بدوره إلى رواية بريمو ليفي Primo Levi العظيمة عن المحرقة). نذكر هنا أن الموضوع لم يُصوّر إنما استُحضر عبر الهيكل لوحده، الذي يتكون من عارضتين بشكل حرف L (الأفقية منهما أطول من العمودية) تسند إحداهما الأخرى بواسطة دعامة طرفية. أسعى سيرًا شكل الجسر هذا «أيقونة سيكولوجية» ترمز إلى العبور والهلاك؛ الحركتين اللتين عبّر عنهما هذا الصرح. فهناك من يعبرون الجسر ويتخطون الهاوية – الناجون- ومن لم يُسمح لهم بالعبور ومن جُرّوا إلى الأسفل -الفرقي-. هذان المساران، هذان القدران متعارضان لكنهما مقترنان كما تقترن العارضتان في دعامة مشتركة. هذا الأسلوب جرى التعبير عن المبدأ التكتوني لأن الدعامات عام 1970 -«باعتبار أن القوى تميل نحو تحقيق حالة اتزان، فينتفي الثقل»- تكتسب أهمية روحية حيث يعكس هذا التدعيم شكلاً من التبادلية التي تعكس دورها تآلفاً بين الفرقي والناجين⁶⁰. هذا تألف وليس إعتاقاً. ونذكر أن الجمالية جوهريّة وليست ترانسندتالية. فهي تعتمد على قوة جاذبية الهيكل التي تكافئها وتعاكسها. على شاكلة الهولوكوست، يتواجد العملاق في مكاننا؛ في التاريخ، وليس ما وراء التاريخ.

يبرز الفرقي والناجون المقياس، في حين يُبرز غرافيتي الثقل الذي يكتسب أهمية روحية أيضاً⁶¹. غرافيتي، هو عبارة عن سطح مستوٍ ضخم يتدرج إلى الأسفل من قاعة الشهود Hall of Witnesses في متحف الهولوكوست نحو الأرضية أدناه، والأيقونة النفسية هنا سُلّم وليست جسراً، وتمتلك متلازمات رمزية خاصة بها هل يشير هذا السطح المُدرّج إلى الانحدار أم إلى الارتقاء؟ هل يعبر عن الجاذبية أم عن الجمالية؟ مع أن في الدّرجات ما يدل على الحركة، لكنّ في السطح ما يوحي بالسكون بطريقة تبدو معها التناقضات؛ انحدار-ارتقاء وجاذبية-جمالية مُعلّقة

(ثمة صيغة رمزية هنا: جدار تذكاري). تنبئ أعمال مثل غرافيتي والفرقي والناجون عن نقلة جزئية من تغاير المنظر بين الشخص والموقع إلى أسر الناظر أمام العمل. يمكن أن يمنح هذا الأسر شعورًا سلبيًا إذا نُظر إلى غرافيتي كجدار والفرقي والناجون كحاجز، بمعنى أن كثيرًا من العوائق تشير ذكريات عن واقع تروماتي لا يمكن استيعابه أو يمكن أن يمنح هذا الأسر شعورًا إيجابيًا إذا نظرنا إليه كرمزية تجمع بين المقدس والعلماني⁶². كما هو الحال مع أسر الناظر، يبدو الطابع التجريدي للعمل، المستند إلى مبادئ روحية وأستطيقية، مؤثرًا للغاية فيما يشوبه من غموض⁶³. هل في هذا الرفض للتمثيل مقابل الهولوكوست دلالة على استحالة تثبيت (نفسي) سوداوي على ماضي تروماتي؟ أم هو دلالة على إمكانية التعامل مع هذا الماضي الفاجع الذي يبقى الباب مفتوحًا نحو مستقبل مختلف؟ في كلتا الحالتين تم إحياء ذكرى المحرقة، لكن ذلك لم يرتق إلى تحويلها دينًا مستبدًا قائمًا بذاته⁶⁴.

الثقل وحالة الاتزان، الجاذبية والجمالية، لها تأثيرات سيكولوجية فضلًا على تأثيرات جسدية وروحانية. عام 1988، استدعى سيرًا واحدة من ذكريات طفولته عن إطلاق سفينة في المرفأ حيث كان والده يعمل:

كانت لحظة جزع عارم وقد مضت ناقلة النفط في طريقها مجلجلة، متأرجحة، متمائلة لتثب إلى البحر، وقد غمر نصفها بالماء لتصعد بعدئذ وترفع نفسها وتحقق توازنها. مضت السفينة عبر مرحلة انتقالية من ثقل هائل متصلب إلى هيكل طاف، حرّ، عائم يمخر عباب الماء. ما اعتراني من دهشة ورهبة في تلك اللحظة لا يزال باقيًا. كل المواد الأولية التي احتجت إليها متضمنة فيما اختزنته هذه الذكرى التي تحولت إلى حلم مقيم⁶⁵.

لا نحتاج إلى مراجعة التحليل النفسي للذاكرة التصويرية والفنتازيات البدئية لنذكر مدى التأثير السيكولوجي لهذا الحدث، ورغم أن هذا البعد ظهر إلى العلن بقوة أواخر الثمانينيات، لكنّه كان دفينًا في الأعمال المبكرة⁶⁶. لا شك أن سيرًا وبعض نظرائه أمثال روبرت سميثسون، بروس ناومان، وإيفا هيسي Eva Hesse كانوا مترددين أول الأمر حيال العقلانية الجلية في الأدنوية. فمن جانب، كان مشروعاتهم عقلانيًا أيضًا: أن تبين سيرورة العمل بهدف توضيح كيفية إنعاز النحت للناظر. ومن جانب آخر، ألمح هذا الإنجاز إلى إشراك جسدي غالبًا ما استبطن جانبًا إبيروتيكيًا وآخر سيكولوجيًا (أكثر ما يظهر لدى هيسي، لكنه حاضر أيضًا في أعمال فنانيين آخرين)⁶⁷. في العمل الذي بدأه سيرًا مع الإهليلجيات المثنية، نسج سيرًا العقلاني واللاعقلاني على منول واحد: يبقى المنحى العقلاني قائمًا؛ أي تبيان الإنتاج والهيكل، لكن المنحى اللاعقلاني: أي تشتيت الناظر في تحوّل البواطن إلى خوارج وبالعكس، يصل إلى مدى يبدو المرء معه وكأنه يعاين منحوتات مختلفة في كل خطوة. مقصد القول أن سيرًا لا يفقد المقروئية في ظل زيادته للتعقيد، فهو يختبر الناظر بصرامة أكثر من ذي قبل (ويسمي هذا «رشاقة عقلية/تفاعلاً سريعاً»). لكن يسمح له بخيارات أكثر، وحتى بتمثيل أكبر بينما ينظر، يتحرك، يشعرويتأمل.

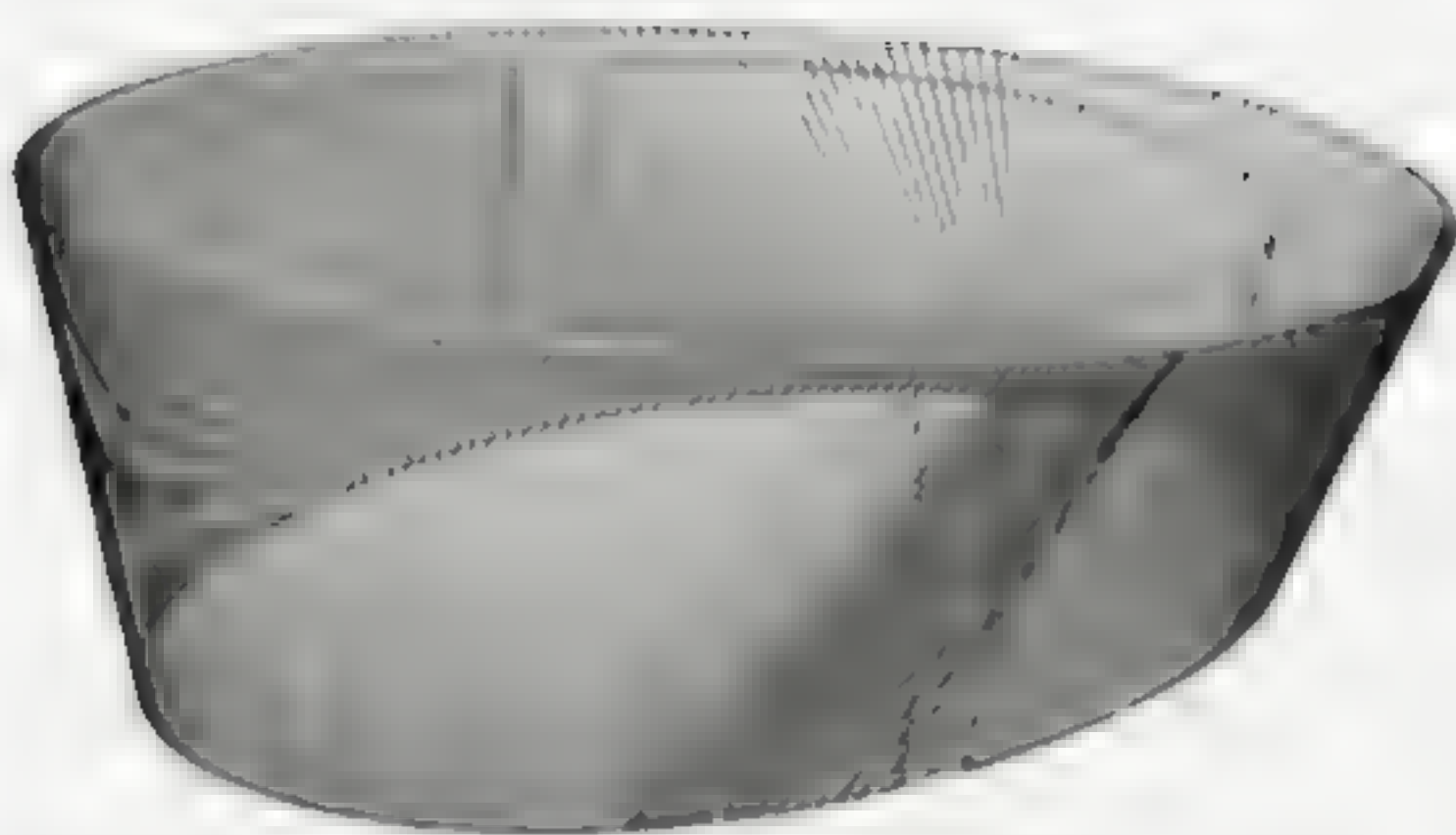
حاجبت كراوس: «لقد صنع جيل الستينيات فنًا للكائن البشري الذي ينقلب باطنه إلى ظاهره: وهي وظيفة المكان غير المحدود»⁶⁸. هذه هي الحال مع سيرًا، لكن العكس أصبح صحيحًا أيضًا: مع القطع المثنية يظهر الناظر أنه داخل المنحوتة وخارجها في آن معًا، بحيث أن الكائن الذي ينقلب باطنه إلى ظاهره هو أيضًا مكان ينقلب ظاهره إلى باطنه، وكأن تلك وظيفة الكائن. بهذه الطريقة، أطلق سيرًا مكابية سيكولوجية في عمله: مكابية للبواطن المثيرة للذكريات التي غالبًا ما تتلازم مع السوربالية، وهذا ما لم يمكن توقعه

بحال، لأن سيرا كما رأينا أتن استخدام الخط البنائي في النزعة الحدائيه، وهو ما يناقض المسار السوربالي. لكنه مع تطويره لهذا الخط البنائي، بلغ به مرحله لم يعد فيها مناقضاً بحده لطبيعته القديمه.

يبرهن هذا التقارب بين المسارات المتضاربة على الحالة شبه المستقلة للتطور الإبداعى الذى حازه سيرا. ويفكك هذا الأسلوب النحت من حيث الصلة بالموقع، لكن بطريقة لا يتعارض فيها الهدم مع التركيب أكثر مما يتعارض الالتزام بخصوصية الموقع مع مستوى النحت⁶⁹. من المؤكد أن هذا الاستقلال الجزئى للعمل بالغ الأهمية لخصوصية موقعه، وهو ما يجب أن يكون عليه إذا كان لخصوصية الموقع أن تعنى دقة الموقع أيضاً. هذه المسألة - أن يكون شبه الاستقلال ضمانه للدقة وليس تعطيلاً لها - قد غابت في معظم التطورات المتأخرة في الأعمال ذات الموقع الموجّه والقائمة على المشروع، الأمر الذى ينذر أحياناً بذوبان الممارسة الفنية في ثنايا الأعمال الميدانية السوسيولوجية والأنثروبولوجية. لطالما شدد سيرا على المقتضى الجوهرى للنحت، ولطالما أصرّ على عدم جدوى الفن بالعموم. هذا المقتضى وانعدام الحدود لا يلغيان أهمية الفن، بل يبين سيرا إمكانية توافقهما معه. وذلك درس مهم حري بنا أن نتعلمه مجدداً بشكل دورى.

أن تفهم كيف يتشكل النحت لا يعنى بالضرورة معرفة كيفية صياغته، وكما استثمر سيرا التناقض بين المفهوم والتصور في عمله المبكر، رفع درجة التناقض بين الهيكل والصياغة في أعماله المتأخرة، وليست شرائطه المتضاعفة وقطعه المثنية سوى مخرجات لهذا الالتباس. بطرق معينة، تشير هذه الأعمال إلى صنو باروكى للأدنى الكلاسيكية: فكما هو الحال في العمارة الكلاسيكية، يشتبك الموضوع الأدنى مع الذات لكن يبقى منفصلاً عنه/ها، في حين تخلق العمارة الباروكية، حيث الشرائط

النحت في قالب جديد



نسخة مطبوعة للإهليلج الملف المزدوج عن طريق برنامج CATIA، 1988.
الإهليلج الخارجي $40 \times 37 \frac{1}{2} \times 14$ قدمًا.
الإهليلج الداخلي $32 \times 20 \frac{1}{3} \times 14$ قدمًا.

والالتفافات تحيط بالكائن البشري، تداخلًا غير مألوف في معظم الأحيان: استحوذ مكاني على الذات وتشويه ذاتوي للمكان. يبدو أحيانًا أن المكان هو إسقاط للجسد؛ إسقاط تختبره الذات وكأنه ينبثق من الباطن. في الأصل، تعني كلمة باروك «اللؤلؤة الممسوخة». واقترح جيل دولوز «الاكتفاف» كمصطلح أكثر طواعية للدلالة على إبداعات الباروك المرموقة سواء كانت رسومات تينتوريتو Tintoretto، عمارة بوروميني Boromini، أو فلسفة لايبنتس Leibniz. من وجهة نظر دولوز، أحد التأثيرات الرئيسية للباروك هو فصل الداخل عن الخارج، لكن «ضمن أحكامٍ يقتحم فيها كل من الشرطين الآخر»⁷⁰. يعزو دولوز هذه الأحكام إلى النسق الفني-التاريخي لدى هاينريش فولفين Heinrich Wölfflin (الذي أرسى التمايز الكلاسيكي/الباروكي كقاعدة لتاريخ الفن) وإلى تأملات لايبنتس الميتافيزيقية:

كما بين قولفين، نُظم عالم الباروك وفقًا لمتجهين: التعمق نحو القاع، والنفاد صعودًا نحو الجهات الأعلى. يخلق لايبنتس [أيضًا] تناغمًا حيث، أولًا، جنوح المنظومة إلى بلوغ أدنى درجات اتزانها الممكنة وعندها لا يمكن لمجموع الكتل أن يهبط أكثر. وثانيًا، الجنوح إلى السمو: المطمح الأكبر لأي منظومة في حالة انعدام الوزن، وهنا يتحتم أن تصبح الأرواح صائبة التفكير⁷¹.

المنظومة المركبة من المتجهات المتعارضة والكتلة المتألفة مع انعدام الوزن تعود إلينا مع منحوتات سيرا المثنية. تأثر سيرًا بالباروك في هذا الجانب أيضًا. فهو يخبرنا على سبيل المثال أنه استلهم فكرة الإهليليجات المثنية جزئيًا من خطأ عابر لدى معاينته المنظر الداخلي لكنيسة القديس تشارلز ذات النوافير الأربعة *San Carlo alle Quattro Fontane* (1665-76) التي صممها بوروميني في روما وتعتبر إحدى نفائس العمارة الباروكية. في أحد أيام العام 1991، دخل سيرًا صحن الكنيسة من جهة جانبية. وأساء فهم إهليلجات القبة والأرضية معتبرًا أن ثمة حلًا في علاقة الاثنين ببعضهما:

يرتفع المكان مباشرة إلى الأعلى دون تغير في شكله البيضوي المعتاد من القمة إلى القاع إنه نوع من «الأسطوانة البيضوية» بالنسبة لي، كان الدخول من الممشى الجانبي أكثر إثارة من الوقوف في الموقع المركزي. عندئذ خطر لي أنه ربما يمكنني القبض على ما تراءى لي من الممشى الجانبي، وثني المكان⁷².

بعبارة أخرى، رأى سيرًا أنه قد يستطيع ثني أجسام كالأسطوانات البيضوية، الإهليليجات، واللولبيات صعودًا باتجاه الأعلى. وقد اختبر هذه البديهية أولًا في تصميم مكون من إهليليجين خشبيين ثبتا بحيث يوازي أحدهما الآخر لكن ينحرف أحدهما نحو الآخر بواسطة وتد خشبي. ثم صنع قالبًا



الإهليلج الملتف المزدوج II، 1998.

الإهليلج الخارجي $11 \frac{3}{4} \times 27 \frac{1}{2} \times 36$ قدمًا.

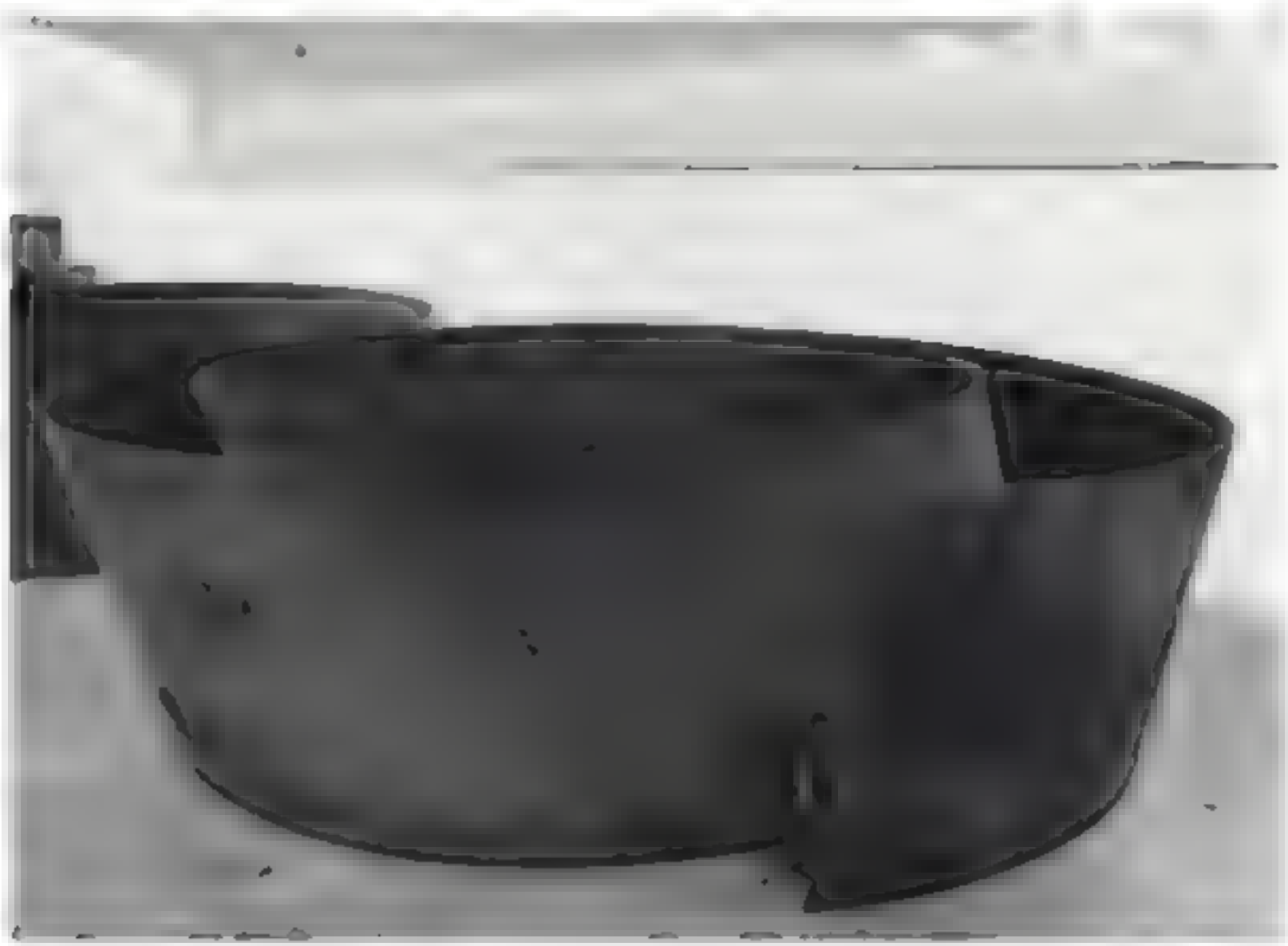
الإهليلج الداخلي $11 \frac{3}{4} \times 28 \frac{1}{2} \times 19 \frac{1}{2}$ قدمًا.

من هذا التصميم حيث قُطعت صفيحة من الرصاص ولُفَّت قياسًا عليه. استعان استوديو سيرًا بأحد برامج الكمبيوتر لحساب قوة اللازمة لثني الإهليلجات المُتخيَّلة على أوسع مدى: ثني لم يكن قادرًا على تحقيقه سوى

عدد محدود من مصانع الفولاذ في العالم آنذاك. هكذا تولدت الإهليلجات المثنية (مفردة أولاً ثم مزدوجة) وتلتها اللوالب المثنية. في كل من هذه الأمثلة قطيعة مع الباروك ليس فقط على مستوى المنظر الجانبي والمخطط، بل على مستوى الحيز الداخلي والحيز الخارجي⁷³.

وقعت هذه القطيعة المزدوجة سلفاً في الأقواس المضاعفة، بيد أن هذه الأخيرة تتخذ مساراً منحنياً لا يزال بإمكاننا توقعه. غير أن ذلك لا ينطبق على القطع المثنية؛ إذ لا يمكن للمرء أن يستشرف أو يتذكر الكثير عنها (الذاكرة تخضع للاختبار هنا أيضاً). تميل الجدران نحو الداخل والخارج، يمسة ويسرة، تميل معاً أحياناً، وغالباً لا تفعل، وبالنسبة؛ تضيق هذه الجدران ثم تنفرج، ثم تضيق لتنفرج مجدداً بطرق تستعصي على الحساب الدقيق لأنها مثنية، أي لأن نصف قطر المنحنيات غير ثابت على الدوام. ليس من طريقة لتحديد حجم الهيكل أو المكان القادم في مسارنا، ويصح ذلك أيضاً على الغطاء الخارجي للمنحوتة: «لأن السطح الخارجي يتقوس باستمرار، فلا تشعر بالمسافة التي تفصلك عن أي جزء من السطح الخارجي. إنه من الصعوبة بمكان أن تعرف تماماً ماذا يجري مع حركة السطح الخارجي». حسب تعليق سيراً⁷⁴ يشعر المرء على الدوام أنه مُشتت، ويزداد هذا الشعور مع اللولبيات التي، خلافاً للإهليلجات، لا تملك مركزاً مشتركاً ولا تُحسن كبنى مفصلة؛ وعليه؛ قد يبدو أن كل خطوة لا تخلق مكاناً جديداً ومنحوتة جديدة وحسب، إنما جسد جديد فوق ذلك. أحياناً، وعندما تميل الجدران، يشعر المرء أن القطعة تلقي بثقلها عليه، لكن بينما تنفرج الجدران ثانية تخف وطأة الثقل، فتأخذ شكل القمع الذي ينفرج إلى

(*) Elevation. هو إسقاط متعامد ويُحدد من مستوى عمودي ينظر مباشرة إلى المبنى أو البحت، أي كيف يبدو لك العمل عندما تنظر إليه مباشرة في السياق البحتي اعتماداً ترجمة الكلمة إلى المنظر الجانبي. أي كيف يبدو المنحوتة عندما ينظر إليها المشاهد من جهة معينة (المترجم)



اللؤلؤ الملتف (يمين - يسار)، 04-2003
فولاذ مقاوم للعوامل الجوية 14 × 46 ¼ × 43 قدمًا.
غوغنهايم، بيلباو.

لأمام وبصورة مفاجئة، يشعر كلا الجسد والهيكل بانعدام الوزن تقريبًا، ويتعاطم هذا الشعور مع اللولبيات أيضًا التي تبدو وكأنها تلتف بسلاسة أكثر وبسرعة أكبر بينما يمشي المرء خلالها.

يحاكي سيرًا هنا بئى عتيقة مثل المتاهة المعقدة ونقطة المركز، وهي البنى التي فُتن بها السورياليون. لكن القطع المثنية ليست متاهات - يعرف المرء أن ثمة شخصًا قادمًا من المدخل أو خارج منها أمامه - ولا يكتنف المراكز هنا ذلك الغموض الذي يستدعي التوقع كما هو الحال في مركز المتاهة القديمة مع هذه المكانية شبه السوريالية، يختل التزامه القديم بالتكتونيات البنائية، لكن أبجدية جديدة للبناء تتولد في خضم العملية: أبجدية تُلغي تعارضات

قديمة مثل العقلاني واللاعقلاني، الميكانيكي والبيومورفي^٦. في الوقت نفسه، تنبئ القطع المثنية عن هياكل مستقبلية كذلك، ومنها «المساحات المثنية» المنتشرة في صور الكومبيوتر والعمارة المعاصرة. لا يكون الشخص في تصميمات كهذه مُحدد الموقع، بطريقة الأنساق التمثيلية كما في الرسم المنظوري أو في الفنون الأخرى كالرسم أو الفيلم على الأقل، ومن الواضح أن التوليد التلقائي للأشكال يُغفل الشخص، ما يؤدي إلى أن يبدو الشخص غير محدد، أو مُلغى في أغلب الأحيان^٧. يستحضر سيرًا هذه الانطباعات في قطعه المثنية، إنما فقط لمعاينتها بما يفيد التجسيد، التوضع، والسياق. بالنتيجة، يبقى واضحًا بصدد اثنين من مزلق العمارة النيو-باروكية اليوم -جنوحها إلى الانغماس في تصميمات اعتباطية وجنوحها إلى طمس الأشخاص- حتى في اتفاقه مع تصميماتها المستفزة لناحية الطبقة العليا والسرعة.

توجد إشارة مبطنه هنا إلى نقد إضافي للعمارة الحديثة. فمع التصميم المدعوم بالكومبيوتر والتصنيع، يبدو أحيانًا أنه يمكن استحضار وبناء أي شكل، ويشير سيرًا، في مثال مضاد، إلى تقهقر الدافع المنهجي والمنطق التكتوني نتيجة ذلك. يسري هذا النقد على الفن الحديث أيضًا، وخاصة في الأساليب التي تعتمد الصور الرقمية التعبيرية، والتي تميل إلى خلق لاذاتية افتراضية. على العكس من ذلك، نجد لدى سيرًا تراكبًا وليس تهدمًا للمكانيات والذاتيات المختلفة بطريقة تتيح لغموض التحريرة الاحتفاظ بجانب حسيّ دون أن يتحول إلى تهديم مستقبلي النزعة.

هوامش الفصل الثامن

- 1 Richard Serra, *Writings/Interviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1994): 35.
- 2 بعبارة أخرى، حتى مع الترام سيرًا بالضرورة الداتية لبحثه بأسلوب حدائي، دفعه ذلك إلى تعبير الوساطة بما يتجاوز التعريف الحدائي
3. Donald Judd, "Specific Objects," in *Complete Writings* (Halifax: Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1975): 184
- 4 اقتباس عن توني سميث كما أورده روبرت موريس في تقديمه لكتابه: ملاحظات حول النحت، الجزء الثاني:
"Notes on Sculpture, Part 2," *Artforum* (October 1966), reprinted in *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993): 11.
- 5 اقتباس عن توني سميث كما أورده صموئيل واغستاف Samuel Wagstaff في:
"Talking with Tony Smith," *Artforum* (December 1966), reprinted in Gregory Battcock, ed., *Minimal Art* (New York: Dutton, 1968): 386.
للمزيد حول هذه التحولات انظر الفصل العاشر، وانظر مقال:
"The Crux of Minimalism" (1987) in *The Return of the Real* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996)
- 6 بالنسبة لفنانين مثل جود، فرانك ستيل، روبرت موريس وسيرا، أسست الأعراف التصويرية لشكل التمثال والأرض نموذجًا من الفن ليس فقط مجرد فُصلة في جانبه التمثيلي بل مماثلة ضمنية لبواطن المفهوم الفني الذي أرادوا استبعاده المعنى بالنسبة لهذا الجيل علني، أدائي ومسألة تتعلق بالبحث. انظر:
Rosalind Krauss, "Sense and Sensibility," *Artforum* (November 1973).
- كما سرى لاحقًا، يعدل سيرًا هذا الوضع في عمله أواخر الثمانينيات وما بعد انظر الفصل الحادي عشر أيضًا
- 7 انظر، Serra, *Writings*: 3–4 هذا هو النص الأول في هذا الكتاب، وهذا ما يعي مدى أهميته لسيرا حول منطق المواد أواخر العقد الستيني، علق سيرًا عام 1980 بقوله: «المثير للاهتمام في هذه المجموعة [يدكر هنا روبرت سميثسون، إيفا

هيسي، بروس ناومان، مايكل هايزر، فيليب غلاس Philip Glass، جون جوناس Joan Jonas، ومايكل سنو Michael Snow] هو أنه لم يكن لدينا فرضيات أسلوبية مشتركة. وصحيح أيضًا أن الجميع كان يسبر منطق المادة وما تحمله من إمكانات على المستوى الشخصي: الصوت، الرصاص، العلم، الجسد، وأيًا يكن» (112)
8 "Richard Serra in Conversation with Hal Foster," in Carmen Giménez, ed., *The Matter of Time* (Bilbao: Guggenheim Museum, 2005).

حول الأشكال البدائية انظر:

The Shape of Time: Remarks on the History of Things (New Haven: Yale University Press, 1962): 33-9.

9 لم تظهر جميع الأشكال البدائية في مرحلة مبكرة. ظهرت أول الأشكال الإهليلجية المثلثية عام 1996، وأصاف سيرًا عام 2000 قطعًا جديدة إلى القائمة. تتكون من أجزاء كروية وطارات (سطوح كعكية) لفهم هذه الأشكال. تحيل كعكة الدوبات حافتها الخارجية تشكل جزءًا شبه كروي بينما تشكل حافتها الداخلية نتوءًا مستديرًا كلاهما يمتلك نصف القطر نفسه، لكن سيرًا يثني الحافة الداخلية لطاراته إلى الحلف، وعليه: عندما تُجمع مع الأجزاء الكروية، يجدل الاثنان معًا فيما يشبه الأغلفة الخارجية اللاتناطرية لمحارة معطمة أو الجوابب المنتمية من جناح كما تظهر في عمله '2000 Union of the Torus and Sphere) لم يصنع سيرًا مطلقًا عملاً نحتيًا لا يمكن ولوّه جسديًا أو بصريًا بدرجة معينة، ولأن انفلاق المبحونة أزعجه، عمد في أعمال لاحقة إلى فصل الأجزاء وتوجيهها بطرق محتلمة كما في عمله 2003 Between the Torus and the Sphere) الذي يتكون من أربع طارات وأربعة أجزاء كروية وصفت معًا في نسق منسجم يتولد عنه عن سبعة ممرات يزيد طولها على أربع وخمسين قدمًا، ومداخل يتراوح عرضها بين ستة وثلاثين إنشًا ينتابك شعور أن نماذج Between the Torus and Sphere تماثل تلك في Union of the Torus and Sphere وكأنهما متناظران: لكن بينما يُبرر Union حصائص السطح الخارجي لوحداث الطائرة-الجزء الكروي بسبب مظهره الخارجي الذي لا يمكن احتراقه، يبرز Between إمكاناته المكانية بالنظر إلى أن شبكة الممرات تمثل مظهره الخارجي كاملاً وتستمر هذه المراوعة بين الموضوع والممرات في أعماله وهو ما سيعرض المزيد حوله لاحقًا.

البحث هي قلب جديد

10. انظر: 7 *Serra, Writings* في رأي سيرّا. أسهم نيومان Newman أكثر من بولوك Pollock في إفساح المجال أمام الرسم الذي حوّله الأدبوية إلى صناعة-الموضوع يزعم سيرّا أن ثمة أصلاً يعود لبولوك، لكنه مختلف عن «تركة بولوك» التي احتج بها كايرو («يرى ألان كايرو أن سحر التخفيف ليس أكثر من مجرد تبرير» [7]).
11. المصدر السابق: 98.

12. المصدر السابق فيما يتعلق بالأول. الحركة «الفينومينولوجية» انظر Rosalind Krauss, "Richard Serra: A Translation," in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1984).

فيما يتعلق بالثاني. الحركة «المظرانية» انظر. Yve-Alain Bois, "A Picturesque Stroll Around Clara-Clara," October 29 (September 1984).

13. انظر: 15 Bois, "A Picturesque Stroll": 15 سيرّا كما اقتدسه بوس، 34
14. Rosalind Krauss, "Richard Serra/Sculpture," in *Richard Serra: Props* (Duisberg. Wilhelm Lehmbruck Museum, 1994). 102.

نشر هذا المقال أصلاً في: *Richard Serra: Sculpture* (New York: MOMA, 1986).

15. حول هذه المفاهيم، انظر: Christina Lodder, *Russian Constructivism* (New Haven: Yale University Press, 1983), and Maria Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution* (Berkeley: University of California Press, 2005).

كما ساشير لاحقاً، في مشاريع مثل *Monument to the Third International* (1919-20)، جمع تاتلين بين العمارة والبحث، والمقصود هنا أن البنائية خدمت كسابقة معمارية وسابقة نحتية أيضاً.

16. *Serra, Writings*: 45.
17. Michael Govan and Lynne Cook, "Interview with Richard Serra," *Torqued Ellipses* (New York: Dia Center for the Arts, 1997): 26.

لا أناقش أنماط هذه الاختلافات باستفاضة لوجود كتالوجات مفردة كُرسَتْ لمعظمها.

18 قال بويس عام 1984: «رغم ما يقوله حولها، تقوم كل أعمال سيراً على تفكيك مفاهيم مثل «النحت نفسه»، انظر: "A Picturesque Stroll". 36

19. Serra, *Writings*: 141.

20 حول التحول إلى اللاموقعية في النحت لدى برانكوشي، انظر: Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," in Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic* (Seattle: Bay Press, 1983).

21. Foster, "The Crux of Minimalism."

22. Benjamin H.D. Buchloh, "Michael Asher and the Conclusion of Sculpture," in Chantal Pontbriand, ed., *Performance, Text(e)s & Documents* (Montreal: Parachute, 1981): 55.

23 المصدر السابق: 56 قد يوافق سيراً على ذلك (حتى العبارة الأخيرة «كنحت»).
24. هذا النقد للنحت الحدائوي كصيغة نسوية بين الفن والصناعة هو أمر متوقع. بالشكل الإهليلجي، في «الزوع إلى هذا المر الحديث» لدى والتر ببيامين في «باريس، عاصمة القرن التاسع عشر» (1935): «إن تغير ماهية الروح المعرلة يُظهر هدفه. المر دانية هي نظريته المعنى الحقيقي للفن الحديث لا تعبر عنه هذه الأيديولوجيا إنها تمثل محاولة الفن الأخيرة للهروب من برجه العاجي المحاصر بالتكنولوجيا». انظر:

Benjamin, *Reflections*, ed. Peter Demetz, transl. Edmund Jephcott [New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978]: 154-5

25 انظر: 59 Buchloh, "Michael Asher". انحار سيراً إلى تاتلين، إن جار التعبير، دون دوشامب، لأن إبطال النحت يعلو على (إبطال تسميته). وكان متحفظاً إزاء تحرير المواد مسبقاً للصنع للاستهلاك، أو استجابتها للنمو- طليعية على الأقل يبقى ديدنه إنتاجاً بالطبع: «ليس مستعلاً للمنتج الصناعي غير الفني، وليس مستهلكاً». انظر:

Serra, *Writings*: 168.

26 أختلف هنا مع بوخلو في هذا الصدد. في رأيي لم تكن هذه الباراديمات مباشرة أو شاملة انظر.

"Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde" in Foster, *The Return of the Real*

البحث في قالب جديد

27 انظر: Serra, *Writings*: 169 عنوان النص المشار إليه هو «Extended Notes from Sight Point Road»

28 انظر مثلاً: 59: Buchloh, "Michael Asher". هذا الإصرار على البداوة المادية والهيكلية قد يُعتبر انكفائياً فيما يتصل بالعمارة اليوم. حيث تبدو قيم كهنه قديمة الطراز. لكن التصريح صدر عام 1985 وعلينا أن نأخذ بالحسبان التصميم ما بعد الحداثي آنذاك.

29. Charles Baudelaire, "The Salon of 1846," in *The Mirror of Art*, transl. and ed. Jonathan Mayne (New York: Doubleday, 1956): 119.

30. المصدر السابق: 199-20.

31. حول ديدرو، انظر:

Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press, 1980).

يصادق التأملوه الديدروي على «الرسم الحداثوي» الذي أبدته كليمنت غريبيرغ إضافة إلى فريد Fried

32. هكذا يشرح فريد هذا المقطع في مقاله الألماني.

Painting Memories: On the Containment of the Past in Baudelaire and Manet:

«أتناول هذا لأوضح أن فن المحر، بعد أن فقد التماس مع أصوله بصورة لا رجعة فيها، عاجز كلياً عن حشد ماضيه وسيقترب أبداً إلى الديمومة». انظر:

Critical Inquiry [March 1984]: 521

33. Baudelaire, "The Salon of 1846": 120.

34. G.W.F. Hegel, *Introductory Lectures on Aesthetics* (1820s), transl. Bernard Bosanquet (London: Penguin, 1993): 76-97.

يفهم هيجل العمارة على نحو مستغرب للعاية (أمثلته الرئيسة نحتية في معظمها؛ المسلات والأهرامات) ويعود ذلك جزئياً إلى رغبته في أن تمثل العمارة صيغة «رمزية» لا تناسب فيها المادة المكرة. وعليه: احتلت موقعها المتدني في الهرمية التي وضعها

35 بعبارة أخرى، يقترح سيرًا أولاً إبطال الهرمية الهيكلية القديمة (كما هو الحال مع ذوي النزعة البنائية، كان نقد الفن أحد مسببات توجهه للعمارة) والتحرر من هذه الهرمية تاليًا لا شك أن هذا التركيز على الموقع الأوسط منها هو طريقة للتوسع في التصنيفات المتعامّة معه.

36. انظر: Serra, *Writings*: 146. يعود إلى هذا المبدأ في عدة مراحل من هذا الكتاب. ولقد أدرجت سيرًا في خاتمة المقاربة المختلفة للتفكيك: التمكيد الذي ينحصر في خطاب معين يهدف نقده.

37 كما أشار بوس عام 1984، يكشف سيرًا دون قصد عن تناقض فيما يخص المنظراتي لكونه دلالة على تصوير سكوني وإبصاري للموقع من ناحية، ويتعلق بالتخطيط المثالي التحاطلي من ناحية أخرى وقد اعتبره فيما يبدو حقًا خطابيًا يحتله سمبسون

38. انظر: Serra, *Writings*: 171.

39. انظر: Bois, "A Picturesque Stroll": 45 لا توجد صورة ضوئية واحدة توضح معالم النحت، ولهذا السبب يستلزم الأمر رسمًا بيانيًا لإكمال نموذج المحونة

40. انظر: Serra, *Writings*: 163, 142.

41. Kenneth Frampton, "Rappel à l'Ordre, The Case for the Tectonic," *Architectural Design* 60: 3-4 (1990), reprinted in Kate Nesbitt, ed., *Theorizing a New Agenda for Architecture Theory 1965-1995* (New York: Princeton Architectural Press, 1996)

يتعسر فرامبتون على «الانتصار العالمي لمبنى روبرت فيبورتوري المسقف والمرخرف حيث عُلقت السقيفة كسلعة عملاقة» (518). يطوّر فرامبتون موقفه في عمله المُحكم، دراسات في الثقافة التكتونية، انظر. *Studies in Tectonic Culture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995).

42 المصدر السابق: 519 يتابع فرامبتون: «لا نستهدف المصمّمون البحثي بحد ذاته فقط، بل التصغيم الاحتمالي لموقعه أيضًا لباحية العلاقة مع التجمع العمراني الذي يشكل الجسم المحنوت جزءًا منه كذلك» (520) قد يبدو بدهيًا أن البناء هو ركيزة أساسية في العمارة، لكن الأمر ليس كذلك بالنسبة للوكوربوزيه، الذي اقترح في عمله (1923) *Toward An Architecture* السطح الخارجي، الحجم، والسطح المستوي فوق ذلك، ليست التكتونية مفهومًا تكنوقراطيًا كما يظهر، بل على

المحدث في قالب جديد

العكس، إذ بصّر فرامبتون على «الإظهار الشعري للهيكل بالمعنى الإغريقي الأصلي لكلمة الشعر *Poesis* باعتباره فعل خلق وتجلّ» (519).

43 المصدر السابق: 522 يخبرنا فرامبتون أن مصطلح قطع الأحجار «Stereotomic» مشتق من الإغريقية، صُلب (stereotos) وقَطَعَ (tomia) ويذكرنا أيضًا أن التعشيق قديم للغاية حسب رأي سيمبر.

44 المصدر السابق القول إنّ هذا التراكب عالمي لا يعني أنه موحد، فما يميز الاختلافات الثقافية من وجهة نظر فرامبتون هو الانشاءات المحتملة التي يتخذها التعشيق علاوة على ذلك، يسمح فرامبتون للفينومينولوجي بالتسلل إلى الإنطولوجي بطريقة تنتقص من قوة حجته

45 انظر، Serra, Writings 180 بمعنى ما؛ يتجاوز سيرًا أدولف لوس، الزحرفة جريمة والتصوير تناوّه ويشاركهما جينالوجيا تمردية مهمة (بعضها بروتستانتية وبعضها يهودية) في السياق الحديث شملت عددًا من الممارسين المختلفين مثل لوس، لو كوربوريه، وموندريان، فضلًا على منظرين أمثال غرينبيرغ وفريد

46 قد تكون هذه التشاركية باللغة القدم وكما يخبرنا فرامبتون: نعي كلمة tekton لعوّنًا، نجّار أو بناء، المهنة التي يمكن اعتبارها سابقة وداعمة للعمارة والنحت على السواء

47 انظر: Serra, Writings: 169..

48 انظر، Marcel Duchamp, "The Richard Mutt Case," *The Blind Man* (1917) 2 في الأعمال التي أعقبت *Tilted Arc* خاصة، يؤه سيرًا إلى شخصيات حقيقية- من هيرمان ميلفيل Herman Melville الذي استشهد به في رواية *Call Me Ishmael* (1986) وصولًا إلى تشارلز أولسون Charles Olson الذي استشهد به في (Olson 1986) - احتلت موقعًا مركزيًا في التقليد الأمريكي للصناعة باعتبارها صناعة للذات. حول أهمية ذلك بالنسبة لسير، انظر:

"Richard Serra in Conversation with Hal Foster" 23.

49 اشتهرت هذه العبارة على يد تي إس إليوت في مقاله «الشعراء الميتافيزيقيون *The Metaphysical Poets*» (1921)، ويّزعم فيه أن فصل الفكر عن الشعور كان وبالأعلى الشعر الإنجليزي منذ القرن السابع عشر.

50 أولنكن أكثر دقة، تكشف عن عدم اتساق في هذا المنطق الهيكلية، كما يفصل سيرًا في توصيفه للقطعة، انظر:

Richard Serra: Sculpture 1985–1998 (Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1998): 77.

51. انظر: Serra, *Writings*: 67.

52. عمل البنائيون في ظل تطلّعهم إلى نظام صناعي شيوعي جديد، في حين نشأ سيراً في ظل نظام صناعي- رأسمالي مهترئ ومن ثم، لا يُمكن اعتباره واحداً من المحتمين بالتكتوبية الصناعية ذا برعة مستقبلية إنما أحد المحققين المهتمين بهياكلها، وقد صرح في العام 1986: «لا يمكننا إلعاء الثورة الصناعية التي تسببت في التخمّة المدنية يمكننا فقط أن نعمل مع أكوام الخردة» (المصدر السابق، 175) بالنسبة لبوخلو، بدا هذا الموقف عام 1981 أيديولوجياً، إذ رأى في شخصيات مثل سميث وتشامرلين توليفة جمعت بين «صورة المنتج الرولنتاري» و«المتشرد الكئيب الذي يحوب ساحات القمامة التي خلفتها التكنولوجيا الرأسمالية» (Buchloh, "Michael Asher": 58).

53. للمساعدة في الإهليلجات المثنية، استعان سيراً برنامج CATIA الذي استخدمه فرانك غيري في تصميم غوغنهايم بيلباو، لكن الإهليلجات تنوفر على تباين واضح الدلالة، «القيص التام لبناء متحف غوغنهايم في بيلباو، الذي بُني على شاكلة النحت التقليدي في القرن التاسع عشر». انظر:

Govan and Cook, "Interview with Richard Serra": 27

54. في كتابه *Surrealism. The Last Snapshot of the Intelligentsia* (1929)، يشير بنيامين إلى أن السورباليين كانوا «أول من ميز الطاقات الثورية التي تتمظهر فيما عفى عليه الزمن» في المنشآت الحديدية الأولى، أبنية المصانع الأولى، الصور المبكرة، المجسمات التي بدأت بالانقراض، البيانوهات الضخمة، أزياء تعود لخمسين عام حلت، المطاعم الأنيقة- عندما بدأت الموضة تبتعد عنه» (Reflections: 181) هنا، يعود بنيامين إلى منتجات العصر الصناعي قبل حوالي الثمانين عاماً من زمنه؛ إذ إن مكانة ما عفى عليه الزمن قد طعت على منتجات عصر الآلة التي تعود لثمانين عاماً، ولعل هذه المكانة هي ما تجعل هذه المادة نقدية أكثر منها نوستالجية.

55. للاطلاع على مقترح مصاد ومفيد، انظر:

Jesse Reiser, *Atlas of Novel Tectonics* (New York: Princeton Architectural Press, 2006).

كما رأينا في الفصل الخامس، المطلق الذي يتبدى في تصميمات حديد تمثيلي أكثر منه تكتوني

56 بهذا المعنى، فالمبدأ الذي صرح به سيراً عام 1980 إنها «لا ترتبط بتاريخ النُصب التذكارية فهي لا تحيي ذكرى أي شيء، بل ترتبط بالنحت لا أكثر» (Writings:170) – قد عدل ولم يُنتهك، وبدلاً من انعطافة ممؤهة إلى النُصي، نرى استعادة إبداعية للتذكاري فهي حين يخدم النُصب سلطة الدولة، يدلل التذكاري أحياناً على نوع مختلف من التذكر والتميز الجمعيين

57. انظر الهامش 6 رغم أهميتها، لا تملك قراءات سيراً الفينومينولوجية، حسب كراوس وبويس، هذا البعد السيكلوجي.

58 انظر، Krauss, "Sculpture in the Expanded Field": 38

59 انظر: Serra, Writings: 69

60 المصدر السابق: 7.

61. في دراسة تأملية بعنوان «الثقل» عام 1988، يكتب سيراً أن «مكانة التاريخ» مُهددة بـ«ومبص الصورة»، بتلاشي الذاكرة في ثنايا الميديا، وهو ما يسعى للتصدي له عبر استحصار «مكانة التجربة» (Serra, Writings: 185)

62 ثمة «راهنية»، لكن بمعنى أقل صلة بفريد «(1967)» (Art and Objecthood) منه ب بنيامين (1940) *Theses on Philosophy of History*: «لا ينطوي التفكير على تدفق الأفكار وحسب، بل على أسرها أيضاً حيث يتوقف التفكير فجأة عند صيغة حبلٍ بالتناقضات، يصدم هذه الصيغة، ويبلورها من ثم إلى جوهر مُفرد يقارب المادي التاريخي الدات التاريخية حين يشتبك معها كجوهر مفرد فقط وفي هذه البنية، يكون المادي أمانة على نهاية مسيحية، أو بعبارة أخرى، فرصة ثورية لمحاربة الماضي القمعي» انظر

Benjamin, *Illuminations* [New York: Schocken Books, 1969].

262-3

63. هذا الرفض للتمثيل سياسي أيضاً: رفض للرموز الشعبوية، ورفض لتمثيل جمهور الذي لم يعد له وجود على هذا النحو (كما هو مُتحيل في النحت العام التصويري) بحكم هذا التجريد ذاته، لا تخلق المعاني الروحانية في الغرق والناجون وغرافيتي رمزية مُهمة ولا حتى رمزية من الدرجة الثانية. قطع كهده

تُلق على الدلالة بالناكيد: كمنقوض للنقص المشار إليه الذي يتباهى به معظم النحاتين البارزين (جيف كوس Jeff Koons مثلاً) ومعظم المعمارين المؤثرين (كما ناقشنا في الفصل السابع) في الوقت نفسه، ترسح هذه الأعمال فحواها في أجساد ومساحات حقيقية؛ كمنقوض لمعظم أصناف فن التركيب (كما سناقش في الفصل العاشر)

64 على مدى عقدين، غالباً ما أدرجت التجربة والتمسك بالروحانية في باب الصدمة مع تحول المحرقة إلى نموذج مثالي في التاريخ يستحضر غرافيتي الهولوكوست لكن ليس بهذا الأسلوب. والشعور بأسر الهولوكوست هنا مختلف عن فكرة التعليق التي ناقشناها في الفصل السابع

65. انظر: Serra, *Writings*: 184.

66 انظر الفصل 11 كما أشربا مسبقاً، تصوّرت الأدبوية جسد الباطر وفق شروط فيومبولوجية، كتجريد «ماقبل موضوعي» لا يربكه التفكير اللاوعي. أخضع الفن النسوي هذا الجسد الفيومبولوجي للنقد -إذ أقر أن وجود الشخص ملازم لجسده، لكنه أضاف أنه لا وجود للجسد دون اللاوعي- وتطلع المنانون اللاحقون المتأثرون بالنسوية (راشيل وبتريد Rachel Whiteread مثلاً) إلى لغة أدبوية لاستخلاص مضامينها السيكلوجية، ما يشير إلى أنهم كانوا منخرطين في هذا على الدوام

67. انظر: Serra, *Writings*: 112-14.

68 انظر: Krauss, "Richard Serra/Sculpture" 56

69 التقط بيتر أيزمان هذه العلاقة في حديث مع سيراً عام 1983 «أنت مهتم بالمرجعية الذاتية، لكن ليس بمعنى حدائوي هذا السياق يعيد العمل دائماً إلى مقتضياته الحثية قد يمثل العمل نقداً للسياق، لكنه يعود دائماً إلى البحث كنهت» (Serra, *Writings*: 150)

70. Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, transl. Tom Conley (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992): 28.

71. المصدر السابق: 29.

72. Govan and Cook, "Interview with Richard Serra": 22.

73 توصيفه الخاص لهذه القطع يستعيد خصائص باروكية «عندما تمشي داخل القطعة، تصبح محاصراً بحركة السطح الخارجي، وبالعلاقة حركتك مع حركته.»

النحت في قالب حديد

أو «تصبح مُتصمناً في القوة النابذة الهائلة الكامنة في القطعة...» المصدر السابق: 17، 22.

74. المصدر السابق: 16.

75. هذا الديالكتيك البنائي/السوريالي ليس عملاً فنياً تاريخياً، لأنه استمرّ، على سبيل المثال، في التضاد بين العمارة التمكيبية والعمارة الانتفاحية خلال التسعينيات

76 انظر: Anthony Vidler, *Warped Space* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001). يوضح فيدلر في موضع آخر:

ظاهرياً، لا يمكن تمييز نافذة ألرتي (دات العرض المنطوري) عن شاشة الكمبيوتر. بقدر ما يمكن تمزيق الإسقاط المحوري في القرن الثامن عشر ل غاسپارد مويج عن الديباصور المُشكل من أسلاك بواسطة السحر والصوء الصبائي ما تعيّر هو تقنية المحاكاة، والأكثر أهمية، مكان أو موقع الشخص أو «المُشاهد» التقليدي موضوع التمثيل. ثمة مارق كامن بين الفضاء الافتراضي المعاصر والفضاء الحدائوي خلقته الية النوليد النلقائي لرامج الكمبيوتر وتعميتها على حضور الشخص بهذا المعنى، ليست الشاشة صورة، وليست نافذة بديلة دون شك، بل موقع مُلتبس ومتغير بالنسبة للمُشاهد انظر:

Vidler, "Warped Space: Architectural Anxiety in Digital Culture," in Terry Smith, ed., *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era* (Chicago: University of Chicago Press, 2001): 291.

فيلمٌ مُجرّدٌ تمامًا

ندخل مكانًا مظلمًا ونسمع أزيز آلة عرض أفلام ذات عدسة 16 ملليمترًا، ونرى حزمة من ضوء أبيض تقطع الغرفة الفارغة باتجاه الجدار البعيد. تؤثر الحزمة إلى نقطة، لكن هذه النقطة تتحول ببطء إلى قوس ثم يبرز من المكان جزءٌ صغير من مخروط. ومع انقضاء ثلاثين دقيقة (مدة الفيلم)، يكبر القوس متحولًا إلى دائرة، ويرتسم مخروط من الضوء في الغرفة، ثم تبدأ العملية مجددًا. خلال زمن ارتسام المخروط، لا نملك أن نمنع أنفسنا من لمس الضوء كما لو أنه جسم صلب وتحري المخروط كما لو أنه منحوتة؛ لا نملك أن نمتنع عن التحرك داخل وخلال وحول الإسقاط الضوئي كما لو أننا شركاؤه، وحتى شخوصه. تلك كانت تجربة أنتوني مكال Anthony McCall في عمله *Line Describing a Cone* (1973)، وهو شكل كلاسيكي من «الفيلم النحتي»¹

نقفز سريعًا ثلاثًا وثلاثين سنةً إلى الأمام ندخل مكانًا مظلمًا من جديد لكن دون أن نسمع أزيزًا، إذ أن آلة عرض الفيلم صامتة لأنها تعمل بالتكنولوجيا الرقمية. تتوضع ألّا عرض فوقنا، ونرى الشكل، المزدوج بالنتيجة، الناجم عن الإسقاط الضوئي عند أقدامنا على أرضية الغرفة.

هذا الشكل أكثر تعقيداً بمراحل مما رأيناه في Line Describing a Cone: فليس له بداية أو نهاية واضحة، ولا يمكن التنبؤ بمسار تطوره، بل بالكاد يمكن فهمه في حقيقة الأمر بالنتيجة، نميلُ خلال ست عشرة دقيقة (مدة الفيلم) إلى تتبع الأثر على الأرضية بتركيز يفوق تركيزنا على القطعة الأفقية مثل Line Describing a Cone، بهدف استخلاص منطق تكونه عبر الزمن؛ المنطق الذي يحدد أيضاً الستار المتحرك للضوء الساقط من الأعلى، مع أننا نعي هذا التداخل أكثر مما نتوقعه. تدريجياً (يتطلب الأمر أكثر من إعادة واحدة) نرى أن أحد الشكلين هو إهليلج يضيق وينفجر بينما يرتحل الشكل الآخر، الموجة. نحوه، كما يوجد خطٌ يستدير خلال الموجة مُضْفِياً المزيد من التعقيد على كلا الشكلين. في الوقت نفسه يحدث إحلال سينمائي بطيء² يربط بين الشكلين، وفي هذا يطوق أحدهما الآخر على الدوام، ويُحدث فواصل، ما ينتج عنه فجوات في الستار الضوئي، ويخلق نقاط اتصال، ما ينتج عنه انغلاقات في خضم هذه العملية ونرى، تدريجياً أيضاً، في نطاق عملية الاستدارة المذكور أن أحد الشكلين ينقلب إلى الآخر: يتحول الإهليلج إلى موجة وبالعكس. تلك كانت تجربة *Between you and I* (2006)، وهو واحد من عدة إسقاطات رأسية أنجزها مكال منذ العام 2004.

بين سلسلة الأفلام الأولى متمثلة بـ Line والثانية متمثلة بـ Between، كان هناك بون شاسع في هذا النوع من الأعمال (غالباً بسبب تراجع دعم الفيلم الهيكلي في عالم الفن إبان الثمانينيات والتسعينيات بدرجة كبيرة) لكن مكال، رغم ذلك، يسميها في المجمل «أفلام الضوء الصلب»²

تعكس تسمية الضوء الصلب إشكالاً لطيفاً: إشكالاً يستحضر الجدل القديم حول طبيعته (بمعنى: هل الضوء جسيم أم موجة؟)، لكن مكال

(*) filmic wipe إحلال لمطة مسمانية مكان أخرى، حيث تتمثل اللقطة الجديدة من أحد جواب الإطار إلى الجواب المقابل (المترجم)



Line Describing a Cone, 1973.

إسقاط فيلم أبيض-أسود بقطر 16 ملم (مدة الإسقاط 30 دقيقة، الصورة في الدقيقة 24 من العرض). الصورة لـ Hank Graber.

يدعوننا إلى اللعب مع هذا الإشكال: أن نلمس الإسقاطات وكأنها ماديّة حتى ونحن نرى أيدينا تنفذ خلالها بمنتهى السهولة، وأن نرى الأشكال كأنها جسمٌ صلبٌ رغم أنها ليست إلا ضوءاً محضاً. هذا اللعب حسيٌّ لكنه أيضاً معرفيٌّ، إذ نرانا مدفوعين إلى السؤال (كما يفعل مكّال بأسلوب بلاغي هنا)، «أين هو العمل؟ هل العمل موجود على الجدار [أم على الأرضية]؟ هل العمل قائم في مكان؟ هل أنا العمل؟»³.

في الحقيقة هناك ما يدفعنا للتأمل أيضاً «ما هي الوساطة»؟ إنها فيلم، جليّ بما فيه الكفاية، لكنه فيلم ممسوخ، مُجرّد تماماً، اختل إلى ضوء مُسقَط في مكان مُعتَم. وفي الوقت نفسه يتسع مجال الفيلم، بمعنى أنه صُنِع لرسم خطوط ونحت أشكال الفيلم في هذه العملية موضع تساؤل



Between You and I, 2006. إسقاط رقمي.
Peer/The Round Chapel, London.
الصورة: Hugo Glendinning.

«المكان الآخر» المُتخَيَّل (كما يسمّيه)، والمقصود هنا: المتفرج الثابت في مكانه (الجالس) وعيناه المثبتتان على الشاشة، الذي يغفل في معظم الأحيان عن التجهيزات، الظروف المحيطة، والجمهور حوله على السواء (يتجلى ذلك في مخروط الضوء المُسَقَط تحديداً)⁶. يؤكد مَكّال فيما يخص عمله Line

«أنه الفيلم الأول الذي يتواجد في مكان حقيقي ثلاثي الأبعاد. إنه يوجد في الزمن الراهن»⁷. تستمر هذه «الراهنية» في أفلامه الأخرى أيضاً، لكن، وكما أشرنا، ليس المغزى تقديم فيلم مستقلٍ تماماً، إنما وضعه في حالة انسجام مع فنون مختلفة: السينما أولاً (في الإسقاط الأفقي خاصةً)، ثم النحت (في الإسقاط الرأسي خاصةً)، فضلاً على وسائط وموضوعات أخرى⁸.

«الجسد هو المعيار الرئيس» مَقال متحدثاً عن الأبعاد في مشروعه. فهذه الأبعاد لا تحدد مجال الجسد وحسب، بل تحدثنا أيضاً على التحرك مع الضوء -ملاعبته واختباره أيضاً- بينما يتحرك هو بالمقابل، وهنا نتفاعل نحن مع فيلم مَقال وكأننا شخوصه نوعاً ما⁹. تمثل هذه الإحالة الجسدية صلةً باللغة الأهمية مع النحت وما له صلة بالنحت أيضاً هو أن الأشكال تتخلق في المكان. ثمّة أجناس غير تقليدية تبرز للعيان هنا، فعندما تشتبك أجهزة العرض مع الأرضية، تشير الأفلام ضمناً إلى التجهيزات كذلك¹⁰. على هذا المقياس، إضافة إلى النحت والتجهيزات، تدعونا أفلام الضوء الصلب إلى التفكير في المعطيات المعمارية في موقع معين، التي تحجبها وتوضحها بطرق تجعلنا ندرك المكان لمسياً وبصرياً، بمعنى: أن نستشعر طريقنا مع حركتنا فيه وأيدينا ممدودة وعيوننا شاخصة. يمكننا أن نضيف المزيد حول الصلة العميقة بين الإسقاطات والموضوعات الأخرى. فعلاوة على نحتها للمكان، ترسمُ الأفلام خطوطاً، ليكون الرسم جزءاً منها بالنتيجة¹¹ إنها رسومات في الضوء، صورٌ متحركة حقيقية (وهذه طبيعة الفيلم في الواقع)، وعليه يكون التصوير أحد الموضوعات ذات الصلة بهذه الأفلام. متعة عظيمة يمنحها العمل بطرق شتى مع انتقالنا من معاشة فينومينولوجيات مختلفة لهذه الوسائط الميديائية إلى التيه في أنطولوجياتها المرحلية من جديد. فضاء أفلام الضوء الصلب، الحسي والإدراكي، هو من ثمّ فضاء فلسفي.

بدأ اهتمام مكال بالحقل الأستطقي أوائل السبعينيات بالتوازي مع اتصاله الوثيق بالمشروع الانعكاسي للفيلم التشكيلي (الذي شارك به في لندن ونيويورك) إضافة إلى مضمار النحت الموسّع ما بعد الأدنوي (وهو ما اختبره في نيويورك حيث أقام منذ العام 1973)¹². يتبدى التزامه بالمذهبين المذكورين جليًا في إيمانه بأن المشاهدين في الأفلام القديمة يميلون إلى الإعراض عن الإسقاط والاتجاه إلى جهاز العرض كي يتأملوا في ماهية المعدات بدلًا من مظهر الصورة على غرار العديد من الشخصوس الأفلاطونية التي لم تعد مفتونة بالخداع التصويري المرسوم على حدران الكهوف. لكن الحال ليس هكذا دائمًا: إذ يبدي المشاهدون اهتمامًا كبيرًا بالمرتسم، وبالنظر إلى التعقيد المتزايد للأفلام الإسقاطية، يتعاضد اهتمامهم بهذه الأخيرة، وأية ذلك أنهم يتأملون إشكالية الضوء الصلب، وحالة التناقض بين الفيلم كرسْم («هل يعرض العمل على الجدار أم على الأرضية») والفيلم كنحت («هل يتشكل العمل في المكان؟»). هذا التناقض هو شكل مُطوّر عن ذاك الذي أنتجته الموضوعات الأدنوية: التناقض بين الشكل المعلوم والهيئة المُتخيّلة، بين جشطلت معيّن وتمظهراته المتعددة من منظورات مختلفة. كما رأينا في الفصل الثامن، ينشط هذا التضاد بواسطة المشاهد الذي أصبح جزءًا من العرض بواسطة الموضوع القائم في المكان، لكنه يُنتج في أفلام الضوء الصلب من خلال حركة الأشكال التي يخلقها الإسقاط. وحين تصبح هذه الأشكال أكثر إيهامًا، يصبح التضاد بين المعلوم والمُتخيّل أكثر كثافةً، لكنه لا يبلغ مرحلة يشعر معها المشاهد أنه غارق في التعقيد أو مأخوذ بالسرعة على الإطلاق. ويعود هذا في جزء منه إلى أن مكال يتبع المبدأ القائل بأن على المشاهد أن «يكون الأكثر سرعة في الغرفة» خشية أن يقع في أسر الشكل المتحرك ويتحول إلى مراقب سلبى معدوم الفعالية¹³.

هذا هو الحال في أعمال سيرّا النحتية الحديثة، فهو، في ثنيهِ للأهليلجيات والأشكال الأخرى، وثيق الصلة دون شك بالأفلام الجديدة. الضوء نفوذ ومتحرك في حين لا يمتلك الفولاذ أيّا من هاتين السّمتين، ورغم ذلك، تتشابه بعض القضايا التي يثيرها هذان الفنانان. على سبيل المثال، يهتمك المرء مع سيرّا في ربط التجربة المعاشة في فضاءاته المثنية، بجزئها الداخلي والخارجي، مع صورة النحت ككلّ متفرد، أو وفق المصطلحات المعمارية، يهتمك في ربط المسقط الرأسي للهيكل مع مخططه في حالة مكّال، نحاول مطابقة الأشكال التي تكونها الحجب الضوئية الساقطة من الأعلى مع أنماط الخطوط المُسَقَّطة التي ترسم في الأسفل، وعلى شاكلة سيرّا، يصفى مكّال مزيدًا من التعقيد على هذا الربط مع تطوّر أعماله، وكأنه يقودنا، كتلاميذ لخطابه الخاص، عبر متواليّة من المواهب والاختبارات، في كلتا الحالتين، يناط بالمشاهد تعلّم كل جزء جديد من العملية، ومواكبة الفنان عمليًا في تطور توليفاته، وبهذه الطريقة ينشأ حوارٌ مع العمل الفني ككل¹⁴.

يدفعنا هذا إلى القول إنّ العمل يختبر مدى اتّقاد مهارتنا البصرية. قبيل مشروع Line Describing a Cone، نشر مايكل باكساندال Michael Baxandall دراسة مؤثرة حول فن عصر النهضة تحت عنوان: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (1972)، يحاجُ فيها أن أعلام عصر النهضة المبكر تناولوا المواهب العادية لمشاهديهم وطوّروها فوق ذلك. إن المقدرة على تقييم الأحجام المختلفة، كما تُمارس في الأسواق، يمكن استحضارها ربما في تدبّر المنظور المكاني كما في الوقوف أمام لوحة من لوحات بيير ديلا فرانشيسكا Piero della Francesca مثلاً، أو يمكن أن يُستفاد من المقدرة على الرقص في جوقة مُرَكَّبة في استيعاب الدّمج

(*) Volume الحجم في هذا السياق يعني الحيز الذي يشغله الموضوع الفني أو النحتي في فضاء محدد، لتبنيها عن المعنى العام للحجم. (المترجم)

فيلمٌ محرّد تمام

المجازي كما يتجلّى في واحدة من لوحات الرسّام بيزانلو على سبيل المثال. يقول باكسندال: «جزء كبير مما نسميه «ذائقة» يكمن في هذا؛ التوفيق بين التمييزات التي تفرضها لوحة معينة ومهارات التمييز التي يمتلكها الناظر. إننا نستمتع باختبار مهارتنا، ونستمرئ خصوصًا الممارسة اللعوبة لمهاراتٍ نستخدمها في حياتنا العادية بمنتهى الجدّة»¹⁵. يحتفي مكّال بالممارسة اللعوب للخبرة البصرية، حيث يعرض في أعماله بيداغوجيا ممتعة فيما يتعلق بخصائص الخط، الحجم، المكان، والحركة¹⁶. المهارات التي تمتد من الهندسة الإقليدية الأساسية إلى معادلات رياضية متقدمة هي موضع احتفاء هنا أيضًا، وثمة ضرب من البهجة في هذا التعلّم العفوي. هذه تجربة اجتماعية فوق ذلك: يمكن أن يلتقي المرء أشخاصًا غرباء تمامًا يناقشون تعقيدات الأشكال، وتلاميذ صغارًا يبتكرون ألعابًا مرتجلة في الأحجام المائلة أمامهم.

لهذا التفاعل الودّي، الخاص والعام معًا، موقع محوري في تجربة أفلام الضوء-الصلب. تدعونا هذه الأفلام للتساؤل «هل أنا العمل؟»، لكن السؤال ليس ذاتويًا في هذا المقام، ورغم أننا نوضع ضمن أجواء غامرة لا يُنتج ذلك إحساسًا جارفًا أو تأثيرًا متساميًا¹⁷ وفي الوقت نفسه، لاصلة لذلك بالبارانويا الجزئية التي تشوب السرديات الحديثة حول الرؤية والصورة الذهنية. لنفكر فيما ذهب إليه هايدغر في «صورة العالم» مُحاجًا بأن المنظور وسمّ المشهد الحديث للعالم «كذخر تكنولوجي مستديم» وقضى بأن الفرد حاكمه الأدوات، أو فيما ذهب إليه سارتر ولاكان في «الحملقة»؛ إذ يحاجّ كلاهما بأنه حتى لو امتلكنّا هذه السيادة على «صورة العالم»، فإننا نخضع لها أيضًا: نخضع لحملقة الآخر (الناس الآخرين) ونكون موضوعًا لحملقة الآخر (كما في المحيط غير البشري حولنا الذي يبدو مراقبًا لنا). «أنا في الصورة»، هكذا كتب لاكان متشائمًا، نور العالم «يُصوّرني»،

وحملته تستفهم عن عجزى¹⁸. نرى هذا التضمين المخيف لدى فوكو أيضاً ومفهومه عن الرقابة المؤسسية التي تضبط قواعد سلوكنا، وفي نظرية الفيلم النسوي وتبيانها أن السينما الكلاسيكية تقسمنا بصورة مجحفة إلى مشاهدين وفقاً للجنس.

يعترض مكال على الفرضيات المشحونة بالقلق حول المنحى البصري الذي يشكل أساس هذه الحاجات أولاً؛ الإحساس أننا «في الصورة، وبصورنا ضوءها» يعود علينا بالفائدة وليس بالرهبة. ثم حتى عندما تكون إسقاطاته مطابقة لمقاس الجسد فهي بالكاد تقيده: على العكس من ذلك، إنها تدعوه للمشاركة. ختاماً: حتى وإن كانت الأفلام تتلاعب بتمايزنا كأشخاص، فهي لا تحمق باختلافاتنا، بل على العكس، يغدو المشاهدون شركاء في كل جزء من العرض وشركاء لبعضهم. يعود مكال، بطرق معينة، إلى فينومينولوجيا ميرلويونتي MerleauPonty الذي يعتبرنا، أولاً وقبل كل شيء، أجساداً بين أقرانها ضمن «النسيج الحي للعالم»، وليس صوراً تعرض (اختلاف) الآخرين العرضي. بالنتيجة، تنطوي الأفلام على أستطيقا «التناظرات والتكرارات والتضاعفات»، التي تنطوي بدورها على قيم الألفة والتفاعل المتبادل وليس على الاغتراب والعداء¹⁹.

إذا كانت الأجزاء الأفقية تضاعف المعيار المعتاد للنظر والسينما، تغدو الإحالة إلى الرؤية والفيلم أقل ضرورة في الأجزاء الشاقولية كما في أعمال مثل *Breath I-III*, *Meeting You Halfway*, و *Coupling* (يستخدم جهاز عرض واحد في كل هذه الأعمال). مع ذلك قد يكون اندماج الجسد أمراً بالغ الوقع بالمحصلة. لا شك أن الأجزاء الثلاثة في *Breath* تستحضر رئة تمارس الشهيق والزفير؛ وهذا استحضار للجسد كمتعضي أكثر منه كصورة. يلمح مكال إلى معطيات جسمانية في مصطلحاته الخاصة بالأجزاء



Breath, 2004. إسقاط رقمي.

معرض بيكوكا. ميلانو.

© Giulio Buono

الشاقولية، ولا يتوقف الأمر على «أثر القدم» لوصف النماذج المرتسمة على الأرضية بل يتعداها إلى «الغشاء» لوصف السطوح الخارجية للضوء و«القامة المنتصبة» لوصف الأحجام التي تحددها²⁰ في الوقت نفسه، تتردد في هذه الأعمال أصداً معمارية أيضاً؛ حيث يشير مكّال إلى الأشكال الشاقولية «كحجرات»، وبينما تنفتح هذه الأخيرة وتنغلق أمامنا، ننجذب إلى الوقوف داخلها أو خارجها بشكل واضح وفي أي مرحلة زمنية²¹. تتعمق هذه الصلة المعمارية من خلال المساحات الواسعة التي يتطلّحها عرض الفيلم؛ الشاقولية منها على وجه الخصوص (نرى ذلك أحياناً في المنشآت الصناعية التي جرى تحويلها إلى صالات عرض فنية).



Breath III, 2005. إسقاط رقمي.

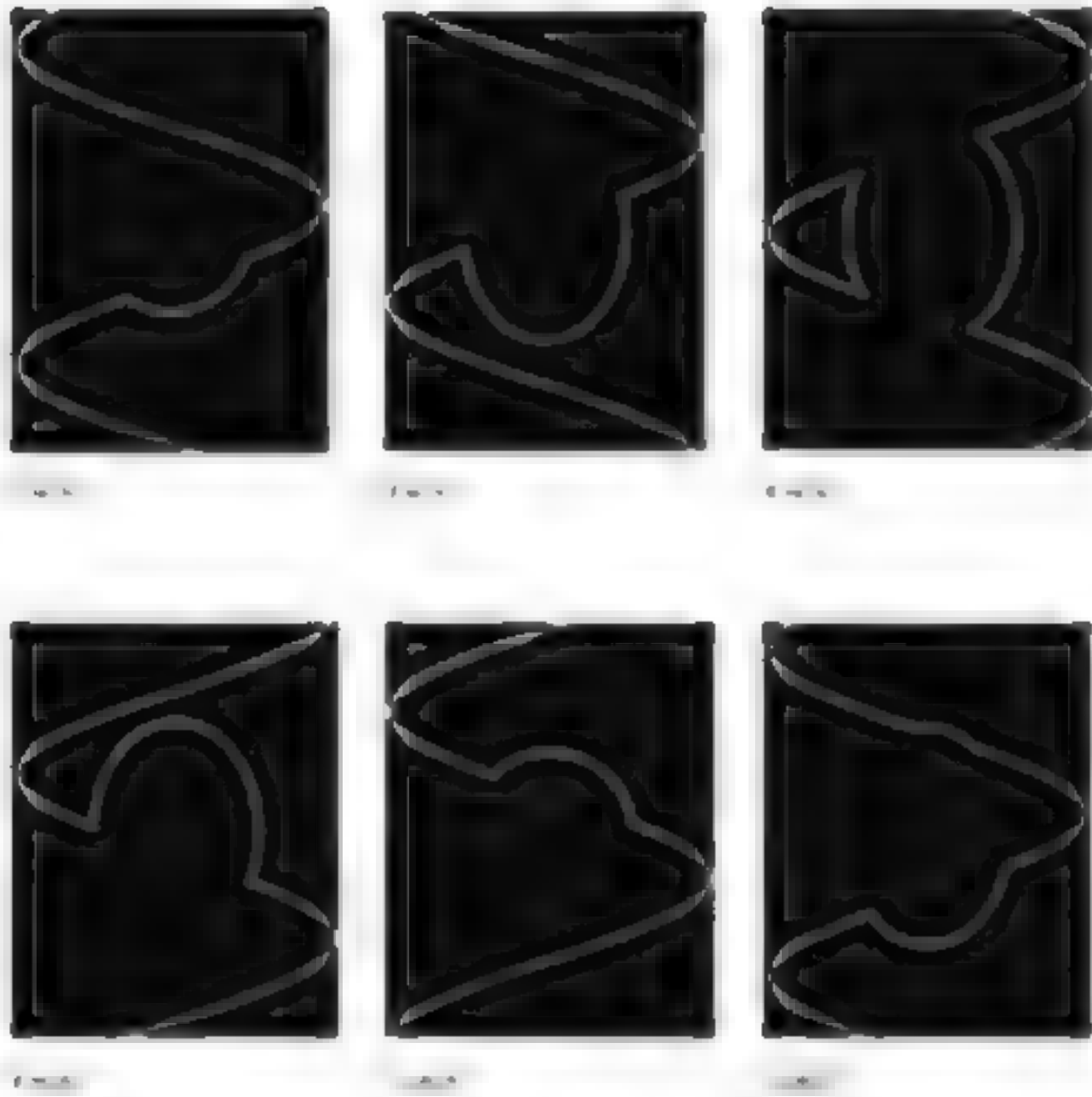
معرض بيكوكا، ميلانو 2009.

© Giulio Buono.

تتغير الدائرة التي تشكلها الإسقاطات الشاقولية بين خمس عشرة إلى
عشرين دقيقة. يتألف *Breath* من إهليلج يتسع ويضيق بينما ترتحل موجة

فيلمٌ مُحَرَدٌ تمام

عبره، ويخلق انفتاحًا وانغلاقًا في الشكل المتكون. في *Breath II* (2004) استُخدمت موجتان مرتحلتان، بسرعات مختلفة، بينما يتسع الإهليلج حولهما ويضيق، ويخلق هذا التفاعل مزيدًا من الفجوات والانغلاقات (يظهر بعضها، إذا كنا داخل الشكل، كطريق مسدود ظهر فجأة). في *Breath III* (2005) يقع الإهليلج المتنفس داخل موجة مرتحلة، ويؤدي ذلك إلى أن يكون نسقهما المتحرك أكثر انفتاحًا. كما يشير العنوان *Meeting You Halfway* (2009): يتكون هذا العمل من إهليلجات جزئية تقابل بعضها البعض مؤديةً صورة من التلاقي بين الشككين. في النصف الأول من الدائرة يضيق كلاهما ببطء وينفرجان بسرعة (مع أنهما يفعلان ذلك بسرعات مختلفة)، بينما في النصف الثاني منها، يتبع أحد الإهليلجين هذا النسق في حين يفعل الآخر العكس. الحركة شاقولية في معظمها، وتبرز حركة أفقية من انتقالٍ مرتحل يتحرك أمامًا وخلفًا خلال الشككين كاشفًا المزيد عن أحدهما وحاجبًا جزءًا أكبر من الآخر²². كما هي عادة مكّال، يبدو هذا المشروع منطقيًا طالما يتناغم الشكل والإيقاع؛ إن الأحجام دائمة القلب هي ما يشد انتباهنا. ختامًا، يستعرض *Coupling* (2009) نمطًا جديدًا يسميه الفنان «موجة دائرية». عندما يتقوس وتر الكمان أو ينخلع، تتحرك موجة بسعاتٍ مختلفة بين ذراع الكمان والمشط محدثة الصوت الذي نسمعه، وإذا تخيلنا هذا التصميم، الذي تكمله التموجات، كدائرة، سيكون لدينا موجة دائرية. في *Coupling*، تظهر موجتان دائريتان إحداهما داخل الأخرى. لا تحرف التموجات كلا الدائرتين فقط، لكنها، في لحظات معينة لدورة الحركة، تخترق الدائرتين في نقطتين متقابلتين، فتخلق فُرجتين؛ إحداهما نحو الجزء الخارجي من الإسقاط والأخرى نحو الجزء الداخلي منه.



اللقطات التسلسلية للعمل: *Breath III*, 2005.

يبدأ هذا البيان في توصيف بصمات الحزم الضوئية لهذه الأجزاء فقط. أما الاتساعات، فينبغي تجربتها مباشرة في الموقع؛ وعلى غرار الأشكال الأخيرة التي ابتكرها سيرًا، ليس بالإمكان توقعها أو تذكرها بدقة كبيرة. تكثف هذه الإسقاطات الحيز المكاني وتبطئه بالنتيجة بطرق تجعل الجو المحيط أكثر واقعية والمشاهد أكثر تجاوبًا من المعتاد، لكن تعقيد الأشكال يطرح في الوقت نفسه تحديًا أمام التصوّر والإدراك على السواء. في هذا السياق نذكر مجددًا بالأعمال الأخيرة لسيرًا، فمن الصعوبة بمكان تبينها، أو لعله من المستحيل معرفتها، وهذا ما يستدعي فكرتين مختلفتين: فمن ناحية، قد يحضننا ذلك على التأمل في مشقة جدلنا مع المكان؛ حقيقياً كان أم افتراضياً، ومن ناحية أخرى، يمكن لهذا أن يمنحنا مزيداً من الثقة



Meeting You Halfway 2009. إسقاط رقمي.

معرض بيكوكا، ميلانو 2009.

© Giulio Buono.

في خبرتنا وحدثنا خلال عملية السبر حيث تتعزز مهارتنا في خلق صورة تمثيلية²³. ليس في هذا كله ما يلتزم الثناء رغم ذلك: إذ تبقى الظلمة حاضرة، فهي الوساطة اللازمة للإسقاطات تمامًا كما هو الضوء. إنها تدعم الأفلام، لكنها تحيط بنا وتمتلك معطيات بدائية لا يمكن الإحاطة بها تمامًا.

في الوقت نفسه، خاصة داخل الإسقاطات الشاقولية، يستحم المرء بضوء شاحب فضي. قد تستحضر هذه التجربة اشتباكات أسطورية مع إشراقات إلهية بعضها وثني وبعضها الآخر مسيحي. فيما يخص الجانب الوثني؛ هنالك داناي الفانية التي حملت من زيوس عن طريق مطر ذهبي كما صوّرها تيتيان Titian مثلاً، أو إندميون الفاني الذي استحمّ بنور محبوبته سيلين، القمر، كما صورهما جيرودي. في الجانب المسيحي، هنالك بشارة العذراء أو اتصال القديسة تيريزا الوجدي مع الله، وقد تجسّد كلاهما في صورة أشعة من نور سماوي أغدق على الفانين في المقام الأدنى. يصعب على الماديين أمثال مكّال مناقشة هذا البعد الروحاني – وقد وضّح ببساطة أن «الأجساد والتفاعلات والتبادلات ليست أفكاراً سماوية»- لكنه لا ينكر وجودها على أيّ حال²⁵. مع ذلك، ثمة قرائن دنيوية تتجلى هنا، كما في نزوع أشكال الحياة إلى الانشاء إلى الأعلى باتجاه نور السماء، كما يمثل ضوء الآثار على الأرض قدرًا أكبر من الصلة مع العالم الدنيوي، فهو يؤكد مجددًا أن الإسقاطات ما هي إلا عروض أداء نمثلها نحن.

رغم أن أفلام الضوء الصلب ظهرت في سياق مزدوج ضمّ الفيلم الهيكلي وتركيبات خصوصية الموقع أوائل السبعينيات، بيد أنها استندت إلى لحظة مفصلية في الحركة الطليعية التاريخية: تجارب الضوء التي بدأها لازلو موهولي-ناغ في العشرينيات والثلاثينيات. بني موهولي أسلوبه الناضج على سؤال جوهري: هل يمكن للوسائط المرتبطة بإعادة الإنتاج غير المباشر – الأداء الموسيقي في تسجيل صوتي معين، أو المطهر الدنيوي في صورة بعينها، أو القصة الدرامية في فيلم – أن تستوعب الإنتاج المباشر: أي الخلق الفعلي للصوت، الضوء، والحركة؟ في توجّهه الحدائي هذا، اتخذ موهولي الفيلم والصورة كوسائط مميزة، وهو ما اعتبره «أيتومولوجيًا» مسألة ضوء يُكتب على منصّة. وفقًا لموهولي، من المؤكد أن تقوم هذه التكنولوجيا الجديدة



Coupling, 2009 (في المقدمة). إسقاط رقمي.

معرض بيكوكا، ميلانو 2009.

© Giulio Buono.

للشفافية الفيلمية بتعبير الوسائط الأخرى. وقد طرح في عمله *Painting* إلى «حقل كامل للسيايماء البصرية»²⁶. سلط موهولي الضوء على هذه الأطروحة الشهيرة حول «الرؤية الجديدة» تحديدًا في عمله *From Material to Architecture* (1929) ونُشر بالإنجليزية عام 1932 تحت

مسمى الرؤية الجديدة (*The New Vision*) الذي قدم تعريفًا جديدًا للرسم بوصفه «فكرة»، والنحت بوصفه «تمثيلًا»، والعمارة بوصفها «فضاء»، إضافة إلى أنه اقترح إجراء نقلة ضرورية من الشرط الأول إلى الثالث؛ أي «من الفكرة إلى الفضاء». باختصار، بعد إعادة تموضعها خارج الفيلم والتصوير، أصبحت الشفافية «وساطة جديدة للعلاقة مع المكان» بشكل عام.²⁷ مضى موهولي إلى استكشاف هذا التجسيد اللامادي الجذري وخاصة في عمله *Light Prop for an Electric Stage* (1930) وعروضه الضوئية الأخرى. لكن المنفى في زمن الحرب وموته المبكر أنهيا هذا المسعى

في نقلته النيو- طليعية أوائل السبعينيات. أحيًا مكّال عمليًا هذا المشروع الطليعي المُقتضب: حيث تعبّر أفلامه شاشة إعادة الإنتاج منتقلةً إلى واقعية الإنتاج، وتنتقل أيضًا «من الفكرة إلى الفضاء» عبر «العروض الضوئية». بيد أن ما ذهب إليه مكّال يُبطل التشديد الهيجلي على التسامي المتدرج للفنون كما تبناه موهولي، ويضع أساسًا جديدًا لاستكشاف الرؤية والمكان في أي تحلٍ مادي لأحسادنا وأنماطنا المعمارية²⁸. في حين كان التجسيد اللامادي حلمَ الحداثويين أمثال موهولي، أصبح توجهًا اعتياديًا لدى الكثير من الفنانين مؤخرًا: في الكثير من التركيبات التي تشتمل على الإسقاط الفيلمي والفيديوي، لا يبدو عرض الصورة الافتراضية للأجساد أو الأنماط المعمارية تلقائيًا على الإطلاق²⁹. يُحري مكّال هنا مداخله باللغة الأهمية في إصراره على التجسيد والتموضع؛ إذ إن تجربة أفلام الصوء الصلب، القديمة منها والجديدة، ليست متسامية ولا تفرض جوءًا من العزلة رغم أنها غامرة ومكثفة، وإنما اجتماعية وتفاعلية رغم أنها خاصة وتأملية³⁰. إن التلاعب بالضوء غالبًا ما يستلزم الانسلاخ عن الفضاء (أو حجبهِ على الأقل) لصالح الصورة والخداع الحسي، لكن ذلك لا يسري على مكّال، فكما هو الحال مع سيرًا، يقف المشاهد المتحرك، المتيقظ على المستويين

فيلمٌ مُحَرَدٌ تمامًا

التصوُّري والإدراكي. في موقع النقيض من الشخص الذي يأسره العرض الباهر ويصيبه بالذهول، مع الأخذ بالحسبان أن هذا العرض خصوصي أو على الأقل لا اجتماعي بطريقة تختلف عما هو عليه الحال في أفلام الضوء الصلب خلال فترة عرض الفيلم. يمضي مكّال بمناحي العرض الباهر تلك إلى غايات أخرى، وهذه المميزات تمنح عمله أهمية عظمى وتعمق صلته بهذا المضمار على الدوام.



لازلو موهولي-ناغ، عرض ضوئي: أبيض/أسود/رمادي، 1930.
فيلم أبيض-أسود، لقطات بدءًا من 16 ملم (5 دقائق ونصف).
الصورة مقدمة: Hattula Moholy-Nagy.

هوامش الفصل التاسع

1. يمكننا أن ندخل الشكل المنحني في أي لحظة أخرى ونميره في أي مرحلة «كخطّ يحدد مخروطاً» رغم أن الفيلم يغرينا بمواكبته فيما يبدو، فإنه بالطبع يتجاهل وجودنا تماماً. في الأوقات التي انتشرت فيها مواقع عزف الزوك، اعتمد مكّال على الإحاطة بالعبار والدحان لإبراز الضوء، أما اليوم فابتكر استحداث الصباب ساركز في هذا الفصل على «أفلام الضوء الصلب»، الشاقولية منها على وجه الخصوص، غير أن مكّال أنتج تنويعات أخرى من العمل ومنها عروض تتضمن إشعال النار في مشهد طبيعي، تسلسل الصورة، وتركيب شرائح العرض، إضافة إلى عروض للضوء دون فيلم بعد ذاته، وهو ما يصفه كما يلي:

أول عرض للضوء الصلب كان *Room with Altered Window* وأُجرى عام 1973 قبل بضعة أشهر من *Line Describing a Cone* لقد عطيت نافذة الاستوديو ليدّي بورقة سوداء فيها شق عمودي تركت الغرفة عاتمة، ويمكن للضوء أن يُلجّها من خلال شق عمودي واحد في العرفة المتجهة جنوباً، أسقط ضوء الشمس عركوة في الاستوديو، حيث يرتحل ببطء حول العرفة بالتوازي مع حركة الشمس في السماء

انظر:

Lauren Ross, "Interview with Anthony McCall," *Museo* (June 2010)..

حول الفيلم الهيكلي، انظر تحديداً:

P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978* (London: Oxford University Press, 1979).

2 للاطلاع على دراسة ممتارة في شأن الأعمال البينية، انظر:

Branden Joseph, "Sparring with the Spectacle," in Christopher Eamon, ed., *Anthony McCall: The Solid-Light Films and Related Works* (Evanston: Northwestern University Press, 2005).

سُلط الضوء على مكّال مجدداً في معرض "The Projected in" *Into the Light*. *The Projected in* 1977-American Art, 1964 تحت رعاية كرسي إيلز Chrissie Isles في متحف ويتني Whitney Museum خريف العام 2001.

فيلمٌ مُحرّد تصام

3. Tyler Coburn, "Interview," in Serena Cattaneo Adorno, *Breath [the vertical works]* (Milan: Hangar Bicooco, 2009): 81.

4 في إحدى رسائل البريد الإلكتروني يعلق ماغال على ملابس كلفة «فيلم» كما يلي شخصيًا، لا أزال أستخدم الكلمة «فيلم» كاختصار ملائم وتوصيفي «للعمل»، مع أن «الفيلم». بالمعنى الدقيق، هو كلمة تعبر عن الوساطة لكن «الفيلم» كلمة بسيطة، متواضعة ومألوفة، وهي بحق صلة وصل بين العروض الجديدة وأصولها المادية في أسلوب صناعة الفيلم، رغم أنها تجاوزت هذه الأصول بمراحل بطريقة أوبأخرى والمصطلحات الأخرى غير عملية («النحت المُسقَط»، «تركيبات الصوت المرتكرة على الوقت» إلخ)

5. McCall in Coburn, "Interview": 76.

6 مكال. «كان الهدف منذ البداية أن تُعرض الأفلام في أماكن حالية، دون غرفة عرض، شاشة أو صفوف من المقاعد مكان كبير حال وحسب» (المصدر السابق)

7. Anthony McCall, "Line Describing a Cone and Related Films," *October* 103 (Winter 2003): 41.

8 لهذه البقعة علاقة بالتغير في موقع الحدث والجمهور، انظر المصدر السابق، 56-

64 ينقصى جورج باكر George Baker علاقة الأفلام بالنحت بصورة مركزة لدى

هيلين ليغ في «Film Beyond its Limits»، انظر:

Helen Legg, ed., *Anthony McCall: Film Installations* (Coventry: Warwick Arts Centre, 2004).

9 يمكننا أن نشيرها إلى التوافق مع الرقص أيضًا حول هذا الجانب، انظر. McCall, "Line Describing a Cone": 59–60.

10 تثير كرسي إيلر هذا الموضوع في:

"Round Table: The Projected Image in Contemporary Art," in *October* 104 (Spring 2003): 80.

ثلاثة أعمال أعقبت Line كانت في جوهرها تركيبات:

Long Film for Four Projectors (1974)

Four Projected Movements (1975),

Long Film for Ambient Light (1975).

انظر.

McCall, "Line Describing a Cone": 51–6.

11 يستحصر *Line* على وجه التحديد سرديات كلاسيكية حول التمثيل مثل الطلال على جدار الكهف لدى أفلاطون، و«خادمة كورينثيان» وهي تتحرى شبح حبيبها في بليني Pliny.

12. McCall, "Line Describing a Cone": 57-62, and Joseph, "Sparring with the Spectacle."

13. مكال:

أحاول صبط سرعة التحرك على عتبة تتراوح بين الحركة واللاحركة أنت تلاحظ أن التغير قيد الحدوث، لكنك تعلم أن ذلك سيتفرق وقتاً هذا يقلل من القلق حول ما يحدث نالياً، وهو يُمكنك أن تراقب التغير فعلياً، وتلك تجربة مادية حقاً أنت، المراقب، تصبح الأكثر سرعة في العرفة

انظر:

Graham Ellard and Stephen Johnstone, "Anthony McCall," *Bomb Magazine* (2006): 75.

14 في إحدى رسائل البريد الإلكتروني يوضح مكال اختلافاً دقيقاً على النحو التالي في العموم، يعرف الناس المشاعر التي يعثرونها في أعمال الإسقاط الضوئي إلى سحر الخجب الضوئية، لكنني لست متيقناً أن يكون لهذه المتعة المذكورة دوراً إذا كانوا يمشون داخل أو حول الشرائح الضوئية المسقطة لأشكال مماثلة يخامرني الشك أن تكون حزمة العرض المتجسدة كحجب ضوئية -أو الكشف البطيء عن البنية- هي العنصر الأساس في هذا لا أظن من ثم أن نفاذية الضوء فقط هي ما تميز أعمالاً عن تلك المصنوعة من فولاد الكورتن، إنما حقيقة وجود عنصر إضافي قيد الاستخدام، في إهليلجات سيراً المثنية، تُعرض الحركة (القدوم والطهور بالمحصلة) من خلال مشي الزائر ينطبق ذلك على تجهيزات الإسقاط التي أمدتها باستثناء أن الأشكال المتكوبة بمسها تتحرك أيضاً وعليه، توحد ديناميكية بين الإظهار الذي يُعرض من خلال التغير الفجائي للعمل المسقط والإظهار كمنتج لرحلة الزائر الاستكشافية هذا بإيجاز ما تحصل عليه عند دمج السينما بالنحت!

15. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1972): 34.

- 16 لا يمكن لعنوان من قبيل Line Describing a Cone إلا أن يذكرنا ببص فاسيلي كاندينسكي Wassily Kandinsky «From Point to Line to Plane»، وهو واحد من أعظم الموثائق في التعليم الحدائي (تجدر الإشارة هنا أيضًا إلى التعريف الشهير للرسم كما قدمه زميله في باوهاوس پاول كلي Paul Klee «حطَّ يعرج في نرهة»)
- 17 أتناول هذه التأثيرات في فن التركيب الجديد في الفصل العاشر

18. Martin Heidegger, "The Age of the World Picture" (1938); Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness* (1943); and Jacques Lacan, *The Four Fundamental Principles of Psych-Analysis* (1973), transl. Alan Sheridan (New York: W.W Norton, 1978): 96, 106.

للاطلاع على دراسة ثرية حول هذا الارتياح بالبصري، انظر Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993).

19. McCall in Ellard and Johnstone, "Anthony McCall": 71.

مكّال مجددًا: «التحربة التي تخوضها ذواتنا الجسدية متصلة بتجارب أخرى، وعليه، ثمة خطأ في التمثيل نوعًا ما، لأنه يعتقد أن الجسد عاية وهو ليس كذلك. من زاوية سيرنيطيقية، لدينا دائرة للتواصل حيث تكون الأجساد عقدتين في هذه الدارة» انظر: McCall in Coburn, "Interview": 83-4 هذه الأخلاقيات، التي تستدعي مارتس بوبر أو إيمانويل ليفيناس ربما، متضمنة أيضًا في عناوين بعض من العروض الإسقاطية الأخيرة مثل You and I. Between You and I. Meeting You Halfway. Coupling الوجدانية هذه، انظر: Kaja Silverman, *Flesh of My Flesh* (Palo Alto: Stanford University Press, 2009) مع ذلك، وكما سنرى، ليست كل عناصر الأعمال الإسقاطية أمرًا محمودًا

- 20 يستخدم مكّال هذه المصطلحات بشكل متكرر في المقابلتين المذكورتين أنما
- 21 إضافة إلى ذلك، نميل إلى أن نعترض الضوء تمامًا كما يفعل مع العروض الأفقية هذا الرابط المردوح مع الجسد والعمارة تشير إليه عناوين لأعمال قيد التنفيذ مثل *Skirt and Skin*.

22 في إحدى رسائل البريد الإلكتروني يعرف مكّال الإحلال السييماني العائم كما يلي

الإحلال المُستَخدم في *Between You and I*، يدخل بساطة من الجهة اليسرى، يمرّ خلال الإطار، ثم يخرج من الجهة اليمنى. بالنتيجة، يبدأ الشكل الإهليلجي بالاكتمال، ثم يُستبدل به -بطء شديد- شكل موجي مرتحل حيث يتح الأخر نقطة تجمع بين الشكلين في الوقت الذي يخرج فيه الإحلال، يحتفي الإهليلج، الذي استُبدل به شكل موجي مرتحل، تمامًا ونهائيًا من جهة أخرى، لا يعاد الإحلال السيّماني «العائم» الإطار مطلقًا، لكنه يتحرك عائماً جيئة وذهاباً ضمن الإطار في حركة سائلة مستمرة مع ظهور دائم للشكلين.

23 للاطلاع على مناقشة سيرة لهذه التأثيرات في أعماله الخاصة الأخيرة، انظر الفصل الحادي عشر

24. مكّال:

من الضروري باعتقادي البدء بالتذكير أن أعمال الضوء الصلب هذه تتواجد في الظلمة، وأن الظلمة تطوي على كل صروب الهلع حتى وإن بسينا هذا كراشدين، يهيم كل طمل هذه الناحية لطالما كان الضوء والبار تقليدياً الحصص الحامي من هذا الحواء في هذا السياق، شعاع الضوء المُسقط هو إقرار أنني بوجود الحواء، وهو من ناحية أخرى إشارة إلى الأمان (تماماً كما هو شعاع المنارة بالنسبة للبحارة).

انظر

Bertrand Rougé and Charlotte Beaufort, "Interview with Anthony McCall," *Figures de l'Art* 17 (2009).

25. McCall in Ellard and Johnstone, "Anthony McCall": 73.

تركز هذه المقابلة على العمل: *Between You and I*، الذي عُرض للمرة الأولى في ملتقى رواد تشايل Round Chapel في لندن وأخرج هذا الملتقى من الخدمة لاحقاً

26. László Moholy-Nagy, "From Pigment to Light," in *Moholy-Nagy: An Anthology*, ed. Richard Kostelanetz (New York: Da Capo, 1970): 31.

27. László Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, transl. Janet Seligman (Cambridge, MA: MIT Press, 1969), and *The New Vision*. (New York: Dover, 1938)

وانظر أيضًا كتابي:

"The Bauhaus Idea in America," in Achim Borchardt Hume, ed.,
Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World
(London: Tate Publishing, 2006).

28 من هذا المنع، لا تُعتبر حركته النيو- طليعية ملمعًا أسلوبيًا يندرج ضمن ما
ناقشناه في الفصل الخامس.

29. طُرِحَ في الفصل الثامن، وهو موضوع محوري في الفصل العاشر

30. مكال:

لطالما كنت أتابع الأعمال المرتكرة إلى الوقت باهتمام شديد [في تركيبات
الفيلم والفيديو] على مدى السنوات الفائتة. ومما لا شك فيه أن هذا
الاهتمام لم يأت بنتائج مخيبة. ما أذهلني في الغالب، كما أعتقد، أن ما
رأيتُه يقل عما يبدو أنه غاب عني فيما رأيته، وأعني هنا التركيز المادي على

الواقع الراهن (Round Table: 96)

مذهبه الاستطقي عقلائي أيضًا، ذو مسيح أكثر عمقًا مما هو معتاد في الأساليب
التي تندرج تحت هذا العنوان.

10

رسمُ بلا قيود

على مدى سنوات، كنت أخذ كلام دونالد جود بخرفيته: إن الموضوعات الأدنوية هي في الموقع النقيض لأي خداعية تصويرية أو فضاء افتراضي من أي نوع. لكن هل يصحّ هذا القول على فنّه، ناهيك عن فنّ زميله المقرب دان فلاّفين، قديمًا أو حديثًا؟ علاوة على ذلك، ما هو مصير التعارض بين «الموضوعات المحددة» والفضاء الخداعي في أعقاب الأدنوية، وما هو دور فنّانين مثل جود وفلاّفين في هذه القضية؟ في الماضي، حاججتُ أن الأدنوية هي مفصل جوهري بين الرسم الحدائي المتأخر (من بارنيت نيومان Barnett Newman وحتى فرانك ستيل Frank Stella على سبيل المثال) الذي مثّل دلالة مرجعية أساسية لجود وفلاّفين ونظرائهما، والفن ما بعد الحدائي الذي سعى لتجاوز الوسائط التقليدية باستخدام موادّ، وأساليب ومواقع مختلفة، ويقع في القلب من هذا المفصل التموضع المبدئي للموضوع الأدنوي في مواجهة رواسب الخداعية في الرسم الحدائي المتأخر² من موقعها المضاد خطابيًا لتلك الخداعية، هل يمكن للأدنوية أن تتكئ عليها، أن تكون وثيقة الصلة معها، أو حتى أن توظفها؟

في سياق تمسكي بالموضوعية، الذي تعمق من خلال الحرفية التي وسمت الأساليب ما بعد الحداثية مثل طريقة المعالجة، الجسد، وفن الموقع المحدد، لست معنيًا بكيفية الاحتفاظ بالخداعية في كنف الأدنوية، أو حتى توسعها من خلالها (لفكر بالسطوح الخارجية العاكسة، وأعماق الانكسارات الضوئية في بعض الصناديق التي صممها جود، أو في الألوان البراقة والضوء الغامر في كل أعمال فلافين الضوئية)، أو-فضلاً على ذلك- كيفية تحرر الخداعية في التأثيرات البصرية لفن «الضوء والمكان» الذي تطور مع الأدنوية وبعدها (لفكر في مكعبات الزجاج العاكس التي صممها لاري بيل Larry Bell، وأقراص الضوء ذات الهالة التي صممها روبرت إيروين Robert Irwin، وأجواء الضوء الملون التي صممها جيمس توريل James Turrel وهكذا دواليك)³. إذا كان للأدنوية أن تنافس ما تبقى من الخداعية في الرسم الحداثي المتأخر، كيف لها أن تفعل هذا بكل معنى الكلمة، وكم سيطول ذلك؟ هل كانت قطيعتها مع الافتراضية التصويرية جرنية ومؤقتة؛ مجرد أخدوعة تاريخية على درب بلوغ الانتصار المستجد للافتراضي (في التصويرية الرقمية للصورة الحديثة مثلاً، أو في الصورة المسقطة لتجهيزات الفيديو الحديثة)، مع الإشارة إلى أن هذا الانتصار بالكاد يقتصر على الفن (إذ رأينا أنه ساد في التصميم المعماري أيضاً)؟ تدفعني هذه الاحتمالية إلى التساؤل فيما إذا كانت مآلات الأدنوية، حتى وإن كانت مفصلاً جوهرياً في العرف المتبع في القرن العشرين، ليست كارثية؛ جزئياً على الأقل.

في ردّها المبكر على جود، شككت روزاليند كراوس في معايير برنامجها بالغ الدقة. رغم أن جود يشترط أن تكون «قائمة الخصائص الفيزيائية» الوضعية هي المقاربة الملائمة لفنّه، وفق ما كتبت كراوس عام 1966، فإن أعماله المفردة «تصرّ على صلاحية تعريف كهذا وتتنصل منه في أن معاً»، والأكثر أهمية، «حتى وإن بدا أن فنّه التجسيمي (المقصود هنا أي



روبرت إيروين، عمل بدون عنوان، 1967.

معدن مطلي مع تركيب أسطوانة معدنية. 54 × 24½ بوصة.

© 2010 Robert Irwin / Artists Rights Society (ARS), New York.

عمل فني غير الرسم. م (يحظر التلميح والخداع»، ينطوي مظهره على الاثنين معًا في أغلب الأحيان⁴. في مثال دالّ على ما سبق، عرضت كراوس عملاً لجود عام 1965، وهو قضيب ألومنيوم طويل مفرد، يتخذ وصعية أفقية، ومُقطع بفواصل متدرجة من قطع ألومنيوم قصيرة مطلية باللون

البنفسجي (مختلفة الأشكال). في المرحلة الأولى، وبينما نمشي على امتداد هذه القطعة، تُظهر هذه الأخيرة مشهداً عادياً وتقاصراً مسبقاً، عندئذ، وحين تظهر الفواصل الملونة كأشكال مضيئة مقابل القاعدة الصلبة لقضيب الألومنيوم، نلاحظ، إذا نظرنا من أحد طرفي القطعة، أن القضيب الطويل أجوف ومدعم بقضبان قصيرة. هنا، كما في أعمال أخرى، يجترح جود تلميحاً وخداعاً إذا أمعنا النظر فيما نراه.

حسب كراوس، طور جود هذا الإيهام نقلاً عن منحوتات كوبي "Cubi الحديثة التي صممها ديفيد سميث David Smith، التي تعتمد على هيكل من إطار تصويري: «تقرن هذه الأعمال بين إحساس بصري محض بالانفتاح (المشهد من خلال الإطار)، موضوع العمل كما هو مفترض، وإحساس متزايد بملموسية الإطار ومادته.

بهذه الطريقة، يطوي سميث التعبير الخداعي في ثنايا فضاء تصويري من الرسم، وقد استخدم هذا التكتيك لتحقيق ميزة نحتية جلية الحضور»⁵. في هذا السياق، يرى الافتراضي كوسيلة لإظهار مميزات المحدّد حيث يتكشف الخداعي عن الحقيقي، ولهذا صلة بأعمال جود أيضاً. اللفت رغم ذلك هو استمرار البعد الخداعي في أعماله، ومما يمكن إضافته في هذا السياق الألوان الشفيفة في بعض قطع البلاستيك الصلب الشفاف التي صممها، الانعكاس الأسر للنظر في بعض السطوح المعدنية، والأعماق الظليلة في بعض مجسماته المرصوفة⁶. رغم حضور المنحى الخداعي في فنه وفق الشواهد التي تقدم ذكرها، فإنّه غائب تقريباً في الخطاب الذي يتناوله:

(*) Foreshortening التفاضل المسبق تقنية تصوير مجسم معيّن بطريقة تخلق إسقاطاً حاداً أو نمدّاً في المكان (المترجم)

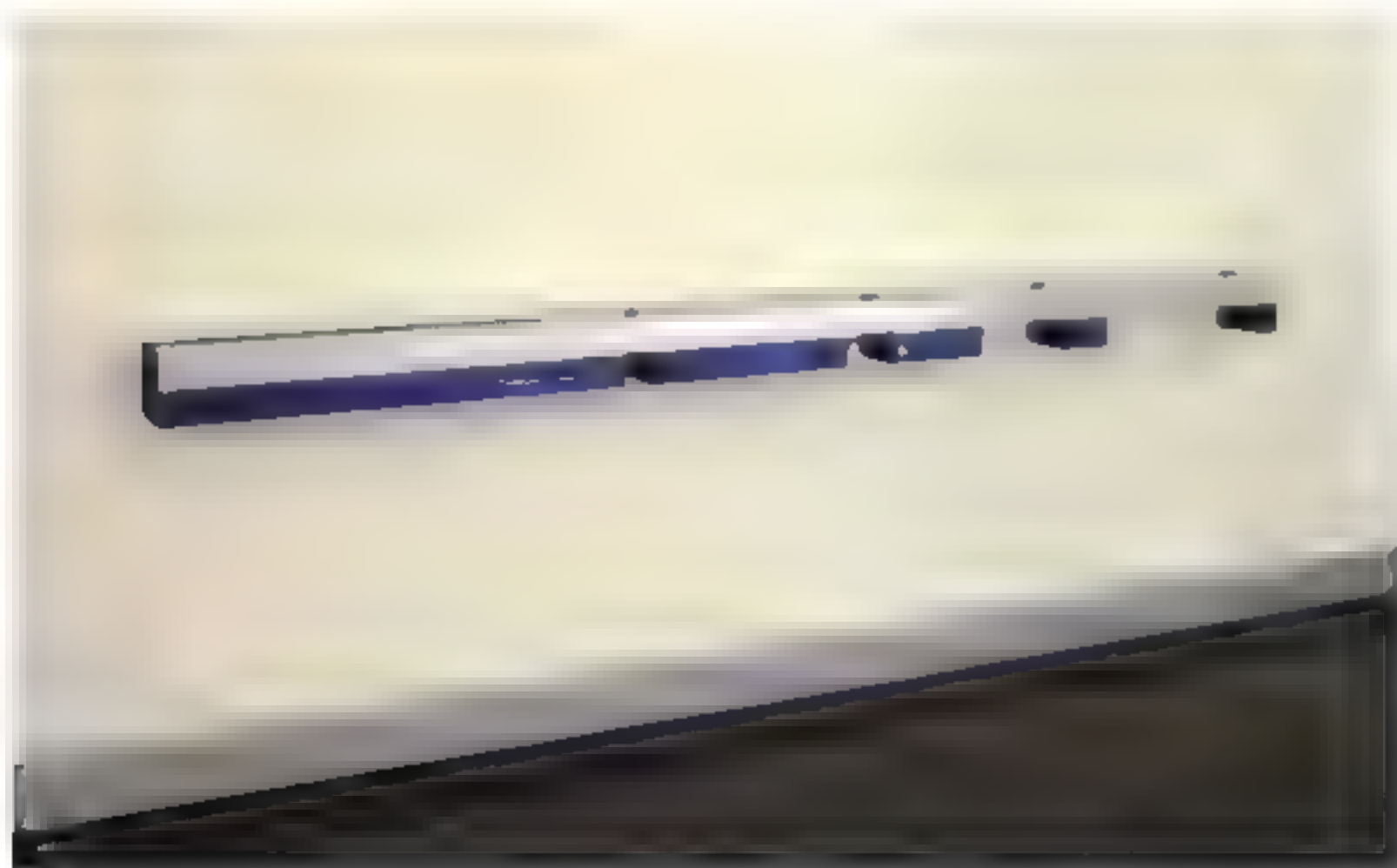
(**) Cubi Sculpture منحوتات من المولاد بيت من مكعبات، ومواد صلبة وأسطوانات ذات نهايات كروية أو مسطحة. وهي أحد مشاريع سميث الذي سعى إلى ابتكار صور تعبيرية أكثر بساطة ونجراً (المترجم)



دونالد جود، عمل بدون عنوان، 1969.

فولاذ وبلاستيك شفاف صلب. 48 × 68 × 33 بوصة.

Pinakothek der Moderne, Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Munich. © 2010 Robert Irwin / Artists Rights Society (ARS), New York.



دونالد جود، عمل بدون عنوان، 1979.

ألومنيوم مؤكسد صافي وألونيوم مؤكسد أزرق. 12 × 200 × 12 بوصة.



ديفيد سميث، *Cubi XXVII*، 1965. فولاذ. $111\frac{3}{8} \times 87\frac{3}{4} \times 34$ بوصة.

Art © Estate of David Smith/Licensed by VAGA, New York. Photo

© David Heald.

خطاب جود نفسه بشكل خاص. يصرح جود دون موارد في 'موضوعات محددة Specific Objects': «ثلاثة أبعاد تشكل فضاءً حقيقياً. وهذا يخلصنا من معضلة الخداعية.».

كان جود مبغضاً للخداعية لأنها تمثل الأعراف المستنفذة للرسم التقليدي من وجهة نظره^٦. في الحقيقة، كان مبغضاً لها إلى درجة أنه أقصاها



دونالد جود، عمل بدون عنوان، 1969.

حديد مُجلَقن وبلاستيك صلب شفاف. 24 × 27 1/8 × 120 بوصة في المِجمل.

الصورة: Albright-Knox Art Gallery / Art Resource, NY.

عن فنّه، لكن بدرجة أقل عن أعمال فلافين، وعليه: أبطل حضورها المتواصل فيه. ذكر جود في أحد تصريحاته حول «أيقونات» فلافين: «إنها لا تتضمن فضاءً خداعياً»، متحدّثاً عن هياكل هندسية من الألوان الجامدة وضعت على أرضيات من الخشب المضغوط مع أضواء إلكترونية

و/أو فلورية تكون مرتبطة بالسطوح أو الحواف، واصفًا إياها بـ«المثلثة/ معدومة القوام» (وهذا إطرء كبير له). على أي حال، لطّف جود تقيمه نوعًا ما مع أضواء فلاقين الفلورية التي تلت: «أريد مجسمًا، خاصًا ومحددًا. أعتقد أن فلاقين يريد... ظاهرة بعينها». كذا كتب عام 1969⁹. لم يلتزم فلاقين مطلقًا «بالموضوعات المحددة» (فهو نادرًا ما وضع أضواءه بصورة مستوية على الأرضية على سبيل المثال، كما أن أعماله الأولى لم تلامسها على الإطلاق)، فضلًا على تشكّكه الدائم بمصطلح «الأدنية». مع ذلك، احتفى الفنانان كلاهما بالمراوغة بين «الموضوع» و«الظاهرة»: الدعامة المادية والتأثير الخداعي: قلّت جود في تقيمه التذبذب الذي ينطوي عليه كل أسلوب إلى تضاد بين الاثنين¹⁰ رغم ما قيل أنفًا، يبدو التذبذب أكثر كثافة لدى فلاقين؛ إذ إنّ جوهر معاشتنا لأعماله الضوئية الفلورية يتمثل في انتباهنا الذي يرتحل بسرعة بين التركيبات المعدنية، الزجاج الشفاف، الغاز اللامع، تمدد الوهج اللوني، والبعثرة المكانية للضوء، وقد أدرك هذا الجانب بنفسه حيث قال: «إن المصطلح المركب الموضوع-الصورة-image-object هو أفضل ما يوصف به استخدامي للوساطة» (91)¹¹.

وصف فلاقين هذا التذبذب فيما مضى باعتباره «إشكاليًا»: «بدا الأنبوب المشع والظل الذي يلقيه وعاءه الداعم إشكاليًا كفاية بما يحول دون النظر إليهما ككل واحد» (87)¹². من ذلك أفهم أنه يرمي إلى نقطتين اثنتين هنا: قد «يقبض» الوعاء وظلّه على الشعاع الصادر عن الأنبوب، بمعنى أنه يؤرّضه ماديًا (تأريضًا يضاد التركيبات الخاصة بإيروين وتوريل حيث تُحجب الأداة الداعمة بتأثير الضوء)، عدا عن أن التضارب بين الجسم المادي والضوء اللامادي ربما «يعيق» المشاهدين، أو «يأسرهم» بمعنى آخر. بالمحصلة، «يُشكّل» الضوء على الموضوع وبالعكس، بمعنى أننا نعجز عن تحديد أيهما هو الموضوع الرئيس في المشهد. من هذه الزاوية، يُعتبر فلاقين إشكاليًا أكثر



دان فلافين: *Icon V (Coran's Broadway Flesh)*, 1962

زيت على جيبس تصويري على خشب مضغوط، وعاء من البورسلين، سلسلة السحب، ومصابيح ساطعة. 41% × 41% بوصة

© 2010 Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York;
courtesy of David Zwirner, New York.

مما هو حَرْفيًا، أو بالأحرى، إنه يجد في التقيد الحرفي إيهامًا «يأسر» العمل والمشاهد معًا في ظرف يجمع بين جملة متناقضات. ذلك يخالف مبدأ ستيلا الأساسي، فما تراه ليس بالضبط ما تراه عند فلافين، حيث يتغير فهمنا لأجزاء العمل تبعًا لموقعنا، وغالبًا ما نرى ألوانًا مكتملة ليست حقيقية على الإطلاق، كما أننا نعجز عن تحديد موقع الضوء بدقة عالية (وصف فلافين



دان فلافين: 1963 (to Constantin Brancusi), 1963 *the diagonal of may 25, 1963*

ضوء فلوري أصفر بطول 8 أقدام. الصورة: Billy Jim

© 2010 Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York;
courtesy of David Zwirner, New York.

ذلك بأنه صهرٌ «أعلى، أسفل، مقابل» في بوتقة واحدة [88]. هذا المنحى
المُحير يدفع للقول إنَّ التضاد بين الخداعية واللاخداعية في عمله ليس
«ديالكتيكيًا»؛ إذ تشير صفة «ديالكتيكي» إلى منطق تطوري بعيد كل البعد
عن فلافين، وإلى هدفٍ مُحتمل يعمل أسلوبه الإشكالي على تقويضه¹³.

بالنسبة لفلافين، كان الصراع مع الخداعية في الأساس كفاخًا في سبيل
تقييد «المصباح كصورة في وضعية توازن مع [المصباح] كموضوع» (87).
ثمة صورة من هذا التناقض سبقت أعماله على الأضواء الفلورية، وقد



دان فلافين، عمل بدون عنوان،

(to the "innovator" of Wheeling Peachblow), 1966-68

أضواء فلورية وردية وصفراء بطول 8 أقدام. الصورة: Billy Jim

© 2010 Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York;
courtesy of David Zwirner, New York.

عمل على هذا الأساس منذ تحوُّله. أواخر الخمسينيات، عن الألوان المائية والرسومات المنمقة إلى العمل على علب الصفيح المهشمة والأدوات الموضوعة على أرضيات من الخشب المضغوط التي لا يخفى أثر الفرشاة عليها وهذا ما أسماه فلافين، في ارتجال نمطي متأثر بالسجع الجويس (نسبة للشاعر الإيرلندي جيمس جويس) «رسمًا بسيطًا ماديًا حقيقيًا للدانة مُتماسكة» (86). المزج بين الرسم التجريدي والموضوعات غير الفنية في هذه

الأعمال المبكرة يدل على بروز تيارين نشطين في الفن المتقدم آنذاك: فعلى شاكلة أقرانه، كان فلاطين متأثرًا بشدة بنيومان، الذي أصبح صديقه لاحقًا (كان الأدنويون أول من نادى بنيومان كمعلم)، كما لم يتمكن فلاطين من اجتناب تأثير روبرت راوشينبيرغ Robert Rauschenberg وجاسپر جونز Jasper Jones اللذين عُرض إرثهما في معرض «The Art of Assemblage» عام 1961، الذي أقيم في متحف الفن الحديث حيث كان فلاطين يعمل حارسًا. تحت رعاية ويليام سايتر William Seitz، تضمن هذا العرض تشكيلة ضخمة من الأعمال - ملصقات تكعيبية ومستقبلية، مجسمات ددائية، أعمالاً سوريقالية متأخرة وفنًا بهيميًا - فهم معظمها من زاوية التطبيق المعاصر للنموذج الددائي والواقعية الجديدة في الأعمال التركيبية. لعل نيومان أو جونز (اللذين فضلها فلاطين على راوشينبيرغ) من دفعه إلى إقحام الفضاء التصويري في الفضاء الحقيقي، لكن في العموم، أغراه «انهيار النعمة الطليعية» باتخاذ هذه الخطوة (192)

هنالك حافظ رئيس لتلك الخطوة غاب عن معرض سايتر وعن أي موقع آخر في نيويورك عام 1962: بنائية فلاديمير تاتلين وألكسندر رودشينكو. وقررت هذه السابقة في ذهن فلاطين عن طريق كتاب نُشر عام 1962: التجربة العظمى: الفن الروسي 1863-1922 The Great Experiment: Russian Art لمؤرخة الفنون الإنجليزية كاميللا غراي Camilla Gray (اهتم كارل أندريه Carl Andre وسول لي ويت Sol LeWitt بهذا الكتاب ولفتا نظر فلاطين إليه). من بين الصور الأخرى في الطليعية الروسية، سلطت غراي الضوء على جزء من مسيرة تاتلين بدءًا من الرسومات شبه التكعيبية، من خلال أعمال بيكاسو، وحتى نقوشه النافرة الأولى مثل *Bottle* (1913)، وركنه التجريدي والنقوش النافرة المعاكسة إضافة إلى النموذج الشهير الذي صممه لـ Monument to the Third International (1919-20).

بعد ثلاث سنوات، عام 1965، فكر فلافين بهذا المشروع البنائي كمرتكز جديد «لمراميه» الخاصة:

تكرست هذه الزخرفة الدرامية في التعاليم المبكرة لثورة البلاستيك التي هيمنت على الفن الروسي قبل أربعين عامًا فقط. أستمتع بمحاولة البناء انطلاقًا من تلك التجربة «المنقوصة» وفق ما أراه مناسبًا. Monument 7 بضوئه الفلوري الأبيض والهادئ يحيي ذكرى فلاديمير تاتلين، الثوري العظيم الذي حلم بالفن كعلم. إنه الفن الصامد كمنطومة طامحة تنبض بالحيوية بدلًا من الطائرة الشراعية الأخيرة التي صممها والتي لم تغادر الأرض مطلقًا. (84)

هذا البيان موج من عدة جوانب. وفق الأحكام النيو- طليعية إلى حد ما، يرى فلافين أن مقترحه (رغم أن هذا المفهوم لم يكن ساريًا على هذا النحو) هو استعادة في مرحلة ما بعد الحرب للمشروع الطليعي الذي «لم يكتمل» في مرحلة ما قبل الحرب، وهو، في السياق نفسه، لا ينكر الفروق الهائلة في الشروط التاريخية¹⁴ كان مشروع تاتلين جزءًا من التحول الثوري في الفن والمجتمع على السواء، واحتفى بنظام سياسي جديد، بينما يمثل مقترح فلافين، بسبب «الزخرفة الدراماتيكية»، طموحًا أكثر تواضعًا بكثير، فهو لا يبدي تقديرًا لمجتمع كامل أخذ في التكوّن، بل لفنان فاشل نكص إلى الرؤية الرومانسية للطائرة الشراعية الموجهة بشيرًا Letatlin (1929-31). ترتبط هذه الاستعادة إذن بتراجع في البرنامج البنائي، وعلى غرار الطائرة الشراعية، تبقى أضواؤه الفلورية في مرحلة تحول بين الأستطقي والنفعي؛ بين الحقيقي والافتراضي.

هذا الجمع بين البقيضين الخداعي والحقيقي يضرب جذوره عميقًا في الفن الحدائي، ما يدلّ ربما على تناقض قديم بين المثالية والمادية في الثقافة

الحديثة ككل¹⁵. يتبدى التناقض جليًا، على سبيل المثال، لدى كوستانتين برانكوشي الذي مثل، إلى جانب الروس، سابقة دالة بالنسبة للأدنيين (أهدى فلاقين إنجازه الكبير *the diagonal of may 25, 1963* إلى الفنان الروماني 'المقصود برانكوشي')، كما يتبدى أيضًا في أعمال أحد السباقين الآخرين جاكسون بولوك Jackson Pollock، خاصة في رسومات اللون المسكوب التي تمزج بشكل صارخ بين الاستيعاب الإبصاري للخط واللون ومادية الرسم واللوحة القماشية (الكانفا). لا شك أن بعض الفنانين، مثل موريس لويس Morris Louis توسع في الشرط الإبصاري، بينما طور آخرون أمثال ألان كاپرو Allan Kaprow الشرط المادي، في حين حاول آخرون أمثال فلاقين الجمع بين الأمرين معًا¹⁶. التناقض بين الخداعي والحقيقي راسخ أيضًا في نموذجين من الموضوعات يربطهما فلاقين بأعماله الفنية: «الأيقونة» و«الوثن» لا يمكن القول إن اهتمامه بهذين النموذجين أمرٌ مستجد تمامًا -افتتن البعض مثل تاتلين ومالفيتش بالأيقونات الروسية، وافتتن بيكاسو وماتيس بالأوثان الإفريقية- لكن فلاقين يعدلها بطرق مختلفة. فهو يستخدم الشرط الأول كمبدأ لرسوماته المبكرة المرفقة بأضواء: «اضطرت أن أبدأ من البنية الخام، الخالية من الملامح، ذات الواجهة المربعة مع ضوء إلكتروني واضح ومن شأن ذلك أن يصبح معياري الخاص رغم رمزيته المتغيرة، وأعني «الأيقونة» (87). طبق فلاقين الشرط الثاني بدرجة أقل على أضوائه الفلورية، التي أسماها، فيما يبدو تضادًا بينًا، «أوثانًا تكنولوجية حديثة» (87).

في كتابها عن الطليعية الروسية، تسلط غراي الضوء، إضافة إلى نقوش تاتلين النافرة، على أيقونة من أواخر القرن الخامس عشر: *Descent from the Cross*، حيث تنسبها إلى «مدرسة روسيا الشمالية». اشترى فلاقين هذا الكتاب في 21 آب/أغسطس 1962 (سجل تاريخ الشراء في دفتر



فلاديمير تاتلين، نموذج خشبي.

Monument to the Dird International, 1919-20.

© The Museum of Modern Art/Licensed by
SCALA / Art Resource, NY

ملاحظاته)، لكن ربما اطلع عليه في وقت سابق؛ إذ إنه سافر قبل أسبوعين
أو ثلاثة إلى متحف الميتروبوليتان (كما ذكر في دفتر ملاحظاته يوم 9 آب/
أغسطس) وعاش تجربة إدراكية خاصة أمام أيقونة روسية:



دان فلافين: "monument" 7 for V. Tatlin, 1964.

الصورة: Billy Jim

© 2010 Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York;
courtesy of David Zwirner, New York.

الأسبوع الفانت. في الميتروبوليتان. شاهدت أيقونة ضخمة من مدرسة نوفغورود Novgorod. ابتسمت حين ميّزت معالمها. وإن فيها ما هو أكثر من الرسم. كان هناك إحساس ملموس باللوحة. غطاؤها الملفت إلى الخلف يحكي تاريخًا. تملك هذه الأيقونة ذلك

الحضور الساحر الجلي، الأمر الذي حاولت استيعابه في أيقوناتى الخاصة. لكن أيقوناتى تختلف عن المسيح البيزنطى المحتجز في مظهره الجليل؛ إنها بكماء، غامضة، وشائنة إنها خرساء ومُهممة بقدر ما هي عمارتنا كذلك. لا تُعلي أيقوناتى مقام المُخلص المبارك في الكاتدرائيات المنمقة. إنها تكثيفات مُركبة تُمجّد أماكن مُجربة؛ تنتج ضوءاً محدوداً (83)'.¹



لوحة لرسام روسي (لعله من المدرسة الشمالية؟): *Christ in Glory*. أواخر القرن الخامس عشر. تمبرا على الخشب. $42\frac{1}{8} \times 30\frac{3}{8}$ بوصة.

© De Metropolitan Museum of Art / Art Resource, NY.

يوحي هذا البيان الزاخر بما يحتاج فلاقين أن «يميزه» في هذا المنعطف تثير الأيقونة إعجابه بـ «إحساسها الملموس» و «حضورها الساحر» بالقدر ذاته؛ سمتين مقيمتين منذ ولادة اللوحة حتى الوقت الراهن من خلال «غطاء مُلتف». تشير العبارة الأخيرة إلى فهم تاريخاني، لكنه واهن في كل الأحوال، لقطعة فنية تتضح الفحوة الزمنية التي تفصلنا عنها وتُذلل في أن واحد بسبب افتتاح فلاقين بها على وجه التحديد. من الواضح أنه مأخوذ بالسطوة الطقوسية للأيقونة الروسية، كما كان مالفيتش قبله، أو كما كان بيكاسو مأخوذاً بالأوثان الإفريقية¹⁸ يرمي فلاقين إلى إحياء بعض من هذا السحر بما يخدم فنه حتى مع إدراكه تماماً لاختلاف الظروف التي يعمل في ظلها: بالرغم من نشأته الكاثوليكية (كان متوقفاً فيما مضى أن يصبح فلاقين قساً)، لا يعتقد «بالمخلص المبارك»، بل «بالأماكن المجذبة». لكن، في منعطف آخر، كانت ازدواجية «السحري» و «الملموس» في الأيقونة هي العامل المهم بالنسبة له. فعلى سبيل المثال، علق فلاقين عام 1963 حول الأيقونة (1962) (*Icon V (Coran's Broadway Flesh)*) قائلاً: «حاولت أن أعدّل أيقونتي باستخدام سحر خال من التعبير. هذا هو فني» (83).

قراءة تاتلين في سياقه التاريخي الخاص ستوضح لنا هذه الصلة الحدائية مع الأيقونة. كتب الناقد والفنان اللاتفي فلاديمير ماركوف Vladimir Markov عام 1914 أخذاً في الحسبان أعمال تاتلين المبكرة مثل (*Selection of Materials* (1914): «لنتذكر الأيقونات. إنها مزخرفة بهالات معدنية، أغطية معدنية منسدلة على الأكتاف، أطراف موشاة وترصيعات، والرسم نفسه مزين بالحجارة والمعادن الثمينة.. إلخ. هذا كله يهدم مفهومنا المعاصر للرسم»¹⁹. في هذه السردية المعاصرة للأيقونة، يمثل «إحساسها الملموس» قطيعة مع أي خداع في العالم الواقعي بهدف هدي «الناس إلى الجمال، إلى الجمال، إلى الله» (وفق صياغة ماركوف)²⁰. ينوه ماركوف إلى أن

أعمال تاتلين تحتفظ بهذه الالخداعية لكنها تعطل زخمها بطريقة لا توجه المشاهد ليخطو باتجاه ملكوت الله الترانسندننتالي بل باتجاه «ثقافة المواد» المتأصلة (كما سعى تاتلين نزعتة البنائية). يسعى فلائين إلى التمسك بكلا الاتجاهين، الترانسندننتالي والمتأصل، ومع تأثره أيضًا بأيقونة نوفغورود وأعمال تاتلين، يضع عمله في حيز وسط بينهما؛ في عالم وسيط من «السحر الخالي من التعبير» يتعرف من خلالهما.

قبل سنة، عام 1913، كتب ماركوف أيضًا عن المنحوتات الإفريقية أو «الأوثان الزنجية/السوداء» (كذا كانت تسمى هذه المنحوتات آنذاك) باعتبارها نموذجًا كامنًا آخر، حسب بيكاسو، للفن الروسي الجديد، ونوه بأن هذه المجسمات المادية بالذات (رغم وصفه لها «كبنى معمارية ذات ربط ميكانيكي فقط») تتم عن «اعتقاد روحاني»²¹. يدرك ماركوف هنا وجود ازدواجية بين الفيزيقي والميتافيزيقي شككت لوقت طويل قوام الخطاب المتعلق بالوثن؛ وهي التسمية التي اعتمدها التجار الأوروبيون الحديثون في البداية (البرتغاليون أولًا ثم الهولنديون) للمجسمات موضوع العبادة في غرب إفريقيا؛ من وجهة نظركهنته (وفق اعتقاد الأوروبيين) الوثن هو إله، وليس تمثيلًا لأحد الآلهة؛ إذ تكمن الألوهة في الشيء²² عندما يشير فلائين إلى الإضاءات الفلورية التي صممها «كأوثان»، تتصح تمامًا ثنائية «المللموس» و«السحري» هذه. يحتجز فلائين ثنائيات أخرى في قبضة التضاد أيضًا مثل النفعي والأستطقي، ومما قاله مرة: «يمكنني استغلال الإضاءة بطريقة مفيدة تمامًا، وأحقق من ثم ما أعتبره فنًا»²³ في بداية العقد الستيني، وضعت الأضواء الفلورية التي يمكن شراؤها من أي متجر للمعدات في أماكن عادية تتصل بالحياة اليومية (ولم تزل كذلك حتى يومنا هذا): المصانع، المكاتب، مطاعم الوجبات السريعة، الأنفاق، ومحطات القطار (أقام فلائين بين عامي 1976-77 صفاً من الأضواء على ثلاثة أرصفة



فلاديمير تاتلين، (العمل لم يعد موجودًا).

Selection of Materials, 1914.

المواد: حديد، زجاج، جص، أسفلت.

في المحطة المركزية الكبرى، حيث بقيت هناك على مدى عقد، لكن معظم المارة لم ينظروا إليها كعمل فني). استخدمت هذه الأضواء لهدف تجاري بالطبع، وفي هذه الحالة تظهر الألوان الطبيعية مُهرجة غالبًا، بل يمكن

أن تبدو مبتذلة في واقع الأمر، لكنّ فلاّفين لم يخل من هذا التلازم (مع الجانب التجاري) حيث ذكر أن الأضواء الفلورية قد تذكّر بـ«مطعم صينيّ في بروكلين»²⁴. تلمح أيقوناته البراقة أحياناً إلى موقع للتخييم (بأصبغته اللونية اللحميّة [الأشبه باللحم البشري] وأضوائه الخاطفة للبصر، حمل مشروع *Coran's Broadway Flesh* هذا الاسم تكريماً «لشباب إنجليزي مثليّ أغرم بمدينة نيويورك» [83]).

تمسك فلاّفين بالقول إنّه «لا مكان للوجد الروحاني في زمن سمعة بيبسي المُلطّخة» (واحدة من عباراته العاذقة الأخرى) والأنابيب الفلورية التي صممتها «لا تنطمئ مطلقاً في أثناء مناجاتها للإله» (94). يتفق ميل بوشنر Mel Bochner مع هذا التقييم فيما كتبه خريف عام 1966: «أي محاولة لعرض موضوعات ذات طبيعة ترانسندنتالية محكومة بالإخفاق لأنّ وجودها أنّي وحسب»²⁵. من جانب آخر، يمكن أن تبدو الأضواء جليّة المظهر تخلق وجداً روحياً، وقد استخدم فلاّفين المصطلح الأخير بحرفيته لناحية النشوة شبه-الدينية (مُجاورة النفس، الانتزاع من النفس، السمو). في هذا إشكال آخر متعلق بتلازمات مختلفة جمعت قسراً في قالب واحد كي «تعرقل» المشاهد: استحضار محطات القطار من جهة، والفضاءات الترنسندنتالية من جهة أخرى (لم يكن معلوماً حتى عام 1997، بعد عام من رحيله، أن فلاّفين صمم أضواءً لإحدى كنائس ميلانو)²⁶.

انشغل فلاّفين أيضاً بجملة متناقضات أخرى: المادي واللامادي، الأنّي والبينيّ، وتلك متناقضات لا تخفى في كل مناحي الفن المتقدم خلال الستينيات، ويبدو أنه يفضل كلّاً من طرفي التناقض في معظم الأحيان من

(*) Pepsi denigration تقرير بشري على موقع Popular Information حول قيام شركة بيبسي بتمزيق الأموال بقذا إلى الجمهوريين الذي دعموا خطر الإحساس في ولاية تكساس، ما دعا إلى المساداة بمقاطعتها (المترجم)



دان فلافين، عمل بدون عنوان، 1976-77

أضواء فلورية بيضاء على المسارات 18-39، 19-41، 40-42، المحطة المركزية الكبرى، نيويورك.

© 2010 Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York;
courtesy of David Zwirner, New York.

ناحية، زعم فلافين أن «الأنبوب الفلوري المادي لا يذوي أو يختفي مطلقاً عند دخوله المجال المادي لضوئه الخاص» (91)، ويقر من ناحية أخرى أن «تألق» الضوء قد يغيب وجوده المحسوس ما يؤدي إلى غياب الرؤية تقريباً» (91). يرغب فلافين مجدداً في أن يولّف قسراً بين تأثيرات مختلفة: «انتبه إلى الضوء وستذهل: لا سيّما وأنت ستعجز عن إدراك حدوده عند كل طرف. في حين أن للأنبوب طولاً مُحدداً (244 سم – 8 أقدام)، لا يملك ظلّه، الذي يلقيه الوعاء الداعم، سوى طرفين يذويان بصورة خادعة في الواقع، لا يمكن قياس درجة هذا التضاؤل دون مقاومة المؤثرات البصرية المتّقنة» (87). من الصعوبة رغم ذلك المحافظة على هذا التضاد، وتظهر أعماله في كثير من الأحيان امحاء الموقع أكثر مما تظهر خصوصيته، مع

وجود ضوء يتزع سطوعه الطابع المادي عن الدعامة والمكان معًا ويجعلهما «غير مرئيين تقريبًا». أقر فلافين في حديثه عن أحد أعماله *pink out of a corner (to Jasper Jphns)* أن «ضوءًا فلوريًا بطول ثمانية أقدام، محشورًا في زاوية عمودية، يمكنه أن يزيل الهيكل المحدد» (87)

يقودني هذا التأثير إلى ما أكدته أساسًا: على يد فلافين، غدا القول بمناوأة الأدنوية الواضحة للخداعية مجرد تلفيق، وتحول إلى ميدان موسع للخداعية، أو على نحو أكثر دقة، أضغى هذا التلفيق بفضل فلافين أمرًا متاحًا، بل مرغوب من قبل بعض الفنانين²⁷. يتجاوز هذا المسار المفارق للأدنوية إذن إطار الرسم ويبتعد عن قاعدة التمثال فيما يخص النحت لينتهي به المطاف في حقل يختص بالفضاء التصويري البين أكثر مما يختص بالموضوعات المحددة: حقل لا تحدّه سوى الضوابط المعمارية للمتحف أو صالة العرض. من هذا المنظور، لا ينفي فلافين الخداعية بقدر ما يقحمها في المكان؛ إنها «خداعية معكوسة» (كما أسماها دان غراهام Dan Graham)²⁸. كتبت كراوس بداية عام 1969 «تمتلك تركيبات الضوء الملون هذه العمق المتزامن والمبعدة المادية اللذين يمتلكهما الفضاء الخداعي» وعليه، فهي «مرتبطة بأعراف الرسم»²⁹. يندفع فلافين بصورة محمومة، أكثر من أي رسام آخر، ليمزج الألوان في عيوننا، وبجرأة تفوق أيًا من مزاولي الفن في كلية أو مجموعة، يتعامل مع الفضاء الحقيقي كعنصر في تركيبة ثلاثية الأبعاد. في مراحل عمله تلك لا يشتبك الحقيقي مع الخداعي بقدر ما يغيب في ثناياه، ويمكن القول إن فلافين قد حضّ ليس فقط على التجريد المطلق للتصويري (كان ذلك قد تحقق سلفًا على يد بولوك وآخرين) وإنما على تذريره atomization الصريحة فوق ذلك³⁰ إذا لم تكن الأدنوية «رسمًا ولا نحتًا» بحسب جود، فإنها أصبحت رسمًا ونحتًا على يد فلافين، إذ تغير كلاهما في هذه السيرة، فزج الرسم في البصري والنحت في المكاني³¹. من شأن ذلك

أن يغير الفهم الشائع للأدنى بصورة جذرية، لأنها، في حال اعتبرت كذلك، ستكون إيداً بحدوث نقلة من الخداع إلى المكان، وبإعادة تصميم المكان كخداع. رغم أن فلاّين حدّد هذا النهج، فإنّه لم يمثّل له دوماً³².

كتب فلاّين عام 1966: «كما قلت على مدى سنوات أعتقد أن الفن يتخلّى عن طلاسمة المجيدة لصالح ذائقة عامة تتحرّق إلى الزخرفة الواضحة. الترميز يتضاءل ويصبح مهلهلاً. إننا ننحدر بشدة نحو اللاّفن؛ إحساس مشترك بزخرفة محايدة في أثرها السيكلوجي، ومتعة لا طعم لها في رؤية ما هو مألوف للجميع» (89). قد يكون فلاّين غريب الأطوار، لكنه يتقيد هنا بالتوجهات الرئيسة في الأسلوب النيو-طليعي: نحو مناوئة الرمزية ومناوئة أصالة العمل الفني 'anti-auratic': الحياد والخمول، باختصار، نحو انعدام الفن تماماً كما رأينا فيما تقدم، لا يرغب فلاّين بالتخلص من «الطلاسمة المجيدة» دفعةً واحدة، فضلاً على أنه لا يعتبر «الزخرفة» هزيلةً كما اعتبرها معظم الفنانين التجريديين بدءاً من كاندينسكي Kandinsky، موندريان Mondrian، وآخرين إبان العقدين الأول والثاني من القرن العشرين، والرسامين الغربيين أمثال موريس لويس وكينيث نولاند خلال العقدين الخامس والسادس. إن تقييم الزخرفة سلبيًا ممكن فقط في حال التزم التجريد تماماً بخصوصية الوساطة و/أو باستقلالية استيطيقية ولكن هذا لم يكن حال فلاّين. في حديث له عن أيقوناته يقول: «أحياناً، قد تبدو كقوالب من المصابيح تذوب معالمها في كلّ واحد»، وفي حديثه عن أضوائه الفلورية يقول: «الأضواء مُدمجة في الحيز المحيط بها» (82، 89).

(*) Aura طرح والتر سجامس هذه التسمية في كتابه «العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج الآلية» في معرض نقاشه لمظهر العمل الفني بمصداقية كاملة وعليه، تعي aura التجربة التي تختبرها الذات مع موضوع في لا يمكن إعادة إنتاجه صاعياً، ولا تكسّر ال aura إلا في العمل الفني الأصير وفق رأيه، فهي تميّز المشاهد عن العمل الفني. ونمصل بينهما وهو ما يعد من الأركان الأساسية في التجربة الاستيطيقية (المترجم)



دان فلافين: *pink out of a corner (to Jasper Johns)*, 1963.

ضوء فلوري وردي بطول 8 أقدام. الصورة: Billy Jim

© 2010 Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York;
courtesy of David Zwirner, New York.

بالنسبة لفلافين، يتأرجح الفن «كزخرفة» بين إمكانية الاستخدام وعدمها، وبين العمل المتميز والكيان المعماري أيضاً.

هذا أحد الأسباب وراء رفض فلافين لأي صلة تربطه «بمصطلح 'البيئة'»: «يبدو لي أنه يستتبع الاهتمام بالشروط المعيشية مع المطالبة

ربما بإقامة مريحة. هذا الاستخدام من شأنه أن يمنع الإحساس بخداع بصري مباشر وملتبس» (95). رغم انتقاله إلى الفضاء الفعلي، أراد فلافين المحافظة على التكثيف الواضح: الحاضرة الالفة للنظر في الرسم الحدائي المتأخر: «هذه هي الاستيعاب السريع؛ السرعة تحكم المكان. أعتقد أن للمرء أن يحظى بلحظات فارقة في هذا الفضاء الضوئي الخاص» (95). بطرق محمودة ومدمومة معًا، يطرح في سياق تصويره للفن كزخرفة تأثيرات بصرية خاصة بالرسم الحدائي المتأخر من عينة ما قدمه جولس أوليتسكي Jules Olitski على سبيل المثال، أو لاري پونز Larry Poons في عمله على المسحج المكاني للضوء الملون، إضافة إلى المسارات التي انتهجها إيروين، توريل، وآخرون: «انتبه إلى الضوء، وستذهل»³³

من المؤكد أن فلافين يحقق هذه الحاضرة من خلال تألق أضوائه، ومن خلال هيكلية ترتيباته. وفق الطراز المعتمد في تلك المرحلة، ربط «نظام» العناصر المنتظمة الخاصة به باللغة، وفي تضاد بين مع جزء كبير من الفن الأدنى أصغر على أن «نظامه» ليس استمرارًا في واقع الأمر: «وكان نظامي مرادف لهيئته الماوية، الحاضرة، والمستقبلية» (90). إنه لادعاء قوي، لكنه مؤكد غالبًا: رغم أن إدراكنا لضوء فلافين الفلوري يتغير مع الوقت (حين نمشي حوله، حين تتألق ألوانه إزاء بعضها بعضًا وهكذا)، يبدو الإدراك حاضرًا فجأة، وبحسب ترتيب المكوبات، يمكن أن يُصمم كل عمل كمكون متضمن في بقية الأعمال أيضًا. اعتمد فلافين مصطلحين لهذا النمط من الظهور وهما «الإشهار» و«البوح»، ويستدعي الأخير نوعًا من «التجلي» شبه الديني (ما يحتل أهمية لدى عامة الناس). إذن، يقع تكثيف الحاضرة هذا على النقيض من الإشكالات التي تعترى منه كما أشرنا مسبقًا، فحيث يكون التكثيف «مذهلاً»، يبقينا الإشكال في حالة ترقب، يفقدنا التوازن بينما ننظر، نفكر، ونتحرك.

فضلاً على تشكّكه بالفن «البيئي»، احتقر فلاحين الفن «التكنولوجي» الذي استبعده عام 1967 (في أوج ظهور مشاريع مثل «Experiments in Art and Technology»). لتوفّره على قدر كبير من «الطقوس المسرحية المفتعلة، وانتهاك الإحساس على نحو عشوائي غير منضبط» (93). وقد وجه نقدًا قاسيًا بخاصة إلى «التبجيل شبه التوثيني للمخرجات التكنولوجية [المُقدّمة] كفن بعد ذاته» (93)³⁴، بيد أن هناك بعدًا تكنولوجيًا في أعماله التي يدرجها في خانة الوثن، حيث كتب عام 1964: «غدا المصباح الشائع وثنا صناعيًا شائعًا، كأنه قابل للاستنساخ إلى الأبد لكنه أصبح غير مألوف الآن على نحو مثير للاستغراب» (83).

تجاريّ أكثر مما هو دينيّ، هذا الوثن المُستحضَر هو الوثن السلعة، الذي نخلع عليه، حسب الرؤية الماركسية، ثوب سلطةٍ لا يملكها لأننا، نحن المعزولين عن عملية إنتاجه، لا نفهم آليات عمله الفرق بين النموذجين اللذين ذكرهما مسبقًا هو أن الأضواء الفلورية هي «أوثان صناعية»، ورغم أنها تبدو فناً «غير مألوف»، تعتبر مألوفة كموضوعات، في حين أن «مخرجات» الفن التكنولوجي، ولأن سيرورة صناعتها تخفى علينا، تثمر عن «تبجيل أقرب إلى التوثين» (استخدم ماركس مصطلحات قريبة فيما كتب حول السلعة في كتابه رأس المال). بمعنى ما: الفارق هنا هو بين «السحر الحالي من التعبير» والسحر الأسود، ويظهر أن فلاحين يرمي إلى الماضي في المسارين: موضوع غير موثّن لناحية الشفافية في الإنتاج (أحد المطامح السنائية كما رأينا لدى ريتشارد سيرا)، وموضوع وثنيّ لناحية تأثيره السحريّ. قدّر فلاحين ربما وجود أرضية مشتركة مع المشاهدين على المستويين، حيث تكون أعماله الفلورية مقروءة تارة «كمصاييح شائعة» (كما هو الحال مع المواد الواضحة تمامًا في أعمال تاتلين مثلًا)، وقابلة للاستهلاك تارة أخرى «كأوثان مستنسخة» (كما في الصور المنتجة بكميات ضخمة في وار هول على سبيل المثال).

ما علاقة كل هذا بكارثة الأدنوية التي ذكرت في مُستهل حديثنا؟ وأعني هنا المصطلح بمعناه الاشتقائي باعتبارها انحدارًا (*kata-strophe*)، بعبارة أخرى؛ إنها إعادة توجيه ملتبسة أكثر مما هي كارثة صريحة. وأرى أن كارثة الأدنوية تلك دخلت طورًا جديدًا على يد فلاّفين، إيروين، توريل وآخرين. ليس القصد هنا إنكار التأثير القوي لهؤلاء الفنانين، إنما التنويه إلى أنهم أسهبوا في الأدنوية بطرق إشكالية، لا سيما في ضروب الفن «البيئي» و«التكنولوجي» التي كدّرت فلاّفين³⁵.



روبرت إروين (عمل بدون عنوان)، 1962-63.

زيت على لوحة قماشية، 83 × 84 بوصة

© Albright-Knox Art Gallery / Art Resource, NY © 2010 Robert Irwin / Artists Rights Society (ARS), New York

حتى مع انفتاح العمل الأدنوي على الفضاء المحيط، يبقى تميّزه المادي واضحًا بما فيه الكفاية. بيد أن ذلك لا ينطبق على إيروين: فحتى رسوماته الأولية ضمن هذا النسق البصري — مثل رسوماته شبه المربعة أحادية اللون التي قُسمت بخطوط أفقية رفيعة (1962-64) والمكونة من نقاط صغيرة (1964-66) — تنحو إلى إقصاء القوام المادي لكل من السطح والدعامة. إذا أخذنا الفرق الذي طرحه جود بالحسبان، نجد أن إيروين اهتمّ بالظاهرة أكثر من اهتمامه بالموضوع، وسرعان ما سينفصل كلاهما عن معادلة التوليف القسري في أعماله. أسوةً بتوريل، يمضي إيروين بالظاهرة إلى الجانب الآخر من الرسم والموضوع على السواء، حيث يتبعثر كلاهما في الضوء والمكان³⁶.

تعقب إيروين، الذي تدرّب كرسّام، النقدَ الحدائي للمنطق التصويري الخاص بالشكل والأرضية — حسب قوله حرفيًا: «نقد هرمية الدلالة، الإطار، والمعنى»- حتى مرحلة القطيعة مع الرسم على هذا النحو³⁷. يمكن قصي هذا المسار بدءًا من رسوماته ذات الخطوط والنقط، مرورًا بالأقراص ذات الهالة المصنوعة من الألومنيوم والبلاستيك (1965-69) والأعمدة الموشورية المصنوعة من الأكرليك المصبوب (1969-70)، وحتى تركيباته المتعددة للمساحات الخارجية والداخلية على مدى العقود الأربعة الماضية. من وجهة نظر إيروين، الدافع وراء هذه النقلة هو حتمية فلسفية مفادها عدم «الخلط بين موضوعات الفن والذات 'الفن كذات'»³⁸ فوق ذلك، لم يفهم 'الفن كذات' وفق أحكام إبستمولوجية (كما فعل بعض المفاهيميين) بل وفق أحكام فينومينولوجية (كما فعل معظم الأدنويين) يوضح إيروين: «جوهر الفكر الحديث هو أن تكون 'من الناحية الفينومينولوجية' مُشاركًا فعليًا في العالم» وعليه فإن «الموضوع الأوحده والمحض للفن» هو «مقدرة البشر الطبيعية واللامحدودة على الرؤية، وحكم العالم أستطقيًا»³⁹.

لقد أصبح هذا هدفه: «كنت أبحث عن أول نظام للوجود»، وفي رأيه، اتخذ أسلافه المختارون - «الأرضية الفينومينولوجية لهوسيرل Husserl، الصحراء المحضة لماثيتش، والفن كفن لراينهارد Reinhardt- الوجهة ذاتها⁴⁰. في الحقيقة، بعيد إيروين هنا صياغة التجريد الحدائي كظاهرة ببساطة، وتلقي هذه الصياغة الجديدة مهمة إدراك فحوى العمل الفني على كاهل المشاهد كليًا، المشاهد «المكلف عمليًا باستخلاص المغزى الكامل للعمل الفني من خلال التجربة»⁴¹.

عام 1966، رأى فيل لايدر Phil Leider أن ثمة مخاطرة في هذا المشروع (رغم دعمه له): قد يغيب الهدف من العمل الفني في خضم السعي وراء «موضوعه المحض»، وقد يؤدي نقد التصويري، للمفارقة، إلى «إعادة إدخال فضاء مهم يولد مشاعر بعينها»⁴² هذان الاحتمالان، اللذان طوّرهما إيروين، تحققا في أعمال توريل الذي وصف فنه كما يلي: «إنه ليس أدنويًا كما أنه ليس عملاً مفاهيميًا، بل هو عمل إدراكي». ويضيف: «فلا يوجد هدف لأن الإدراك هو الهدف بذاته»⁴³ طالب في علم النفس لطالما أثارت اهتمامه نظرية الجشطالت (وخاصة تقنياتها المتعلقة بإدراك «المجال الكلي» Ganzfeld)، بدأ توريل مع «أعمال الإسقاط» (1966-69) التي تلقي ضوءًا عبر زاوية في صالة العرض بطريقة يبدو فيها المكعب متأرجحًا هناك. أتبع ذلك بـ «إنشاءات الفضاء السطحية» التي تنتج شاشات من الضوء الملون عبر فتحات صغيرة في جدران الصالة مدعومة بألواح مائلة مضاءة شديدة التألق يستحيل تحديد موقعها تقريبًا بالنتيجة. هذه التركيبات، التي سرعان ما تغدو غامرة، لا تظهر لنا ككيانات ثابتة بقدر ما تظهر كأطياف مكانية يختلقها جهازنا العصبي وشبكية العين بهذه الطريقة، يجنح توريل إلى قلب المسار الأدنوي لينتج فضاءات محددة بدقة ومشاهدين سلبيين، بالأحرى: غالبًا ما تتسبب البيانات التي يشكلها في تشتيت انتباهنا، حتى إنها تغمرنا بالظهورات

رسمٌ بلا قيود

الطيفية التي نخلقها بأنفسنا. تحظى أسطوانة التبعر هذه بالقبول على نطاق واسع، لكنها قد تُرى أيضًا كصيغة تجريدية مُتسامية لتشكيلات مضيئة تستخدم في العروض البينية المتاحة في غير مكان ضمن الثقافة المعاصرة، ولا تختلف استجابة معظم المشاهدين لها كثيرًا عن «تجيلهم الأقرب إلى التوثين للمخرجات التكنولوجية» التي شكك فيها فلاّفين.



روبرت إروين: *Who's Afraid of Red, Yellow & Blue*, 2006-07.
طلاء يورثين على اللاكية/الورنيش فوق ألواح ألومنيوم خفيفة (تستخدم في صناعة الطائرات). ستة ألواح أبعادها: 22 × 16 قدمًا تقريبًا.
© 2010 Robert Irwin / Artists Rights Society (ARS), New York.

على شاكلة إيروين، يفهم توريل الأستطيقا بمعناها الأصلي في عصر الأنوار؛ الأستطيقا بصفقتها «علم المعرفة الحسية» في مواجهة العالم الطبيعي ككل⁴⁴. انشغلت الفينومينولوجيا أيضًا بإدراكنا لهذا العالم، كما أن الانكباب على الأستطيقا بما يتجاوز الوسائط المتاحة في الفن جدد الاهتمام بهذه الفلسفة. وفقًا للفينومينولوجيا: العالم محصور بين قوسين⁴⁵ بطريقة ترسخ خبرتنا الفطرية الأولى. بيد أن الفضاءات التي يصممها إيروين وتوريل بهدف الوصول إلى إدراك من هذا القبيل مصطنعة كليًا، وفي هذا السياق تغدو «المعرفة الحسية» بينةً بالمطلق. لا يكمن الخطر هنا في انتزاع الأستطيقا من السياق التاريخي (يبدو ذلك جوهريًا في هذا الباب) وحسب، بل في جعل الفينومينولوجي زائفًا؛ أي نستبدل بالأستطيقى والفينومينولوجي رؤى زائفة، حيث يوجد من يدرك نيابةً عنا إن جاز التعبير⁴⁵.

يشير ذلك، مجددًا، إلى أن ارتدادًا يحدث هنا. من حيث المبدأ، هذه التركيبات مرهونة بخبرتنا، ويصرّ توريل أن الأمر «ليس خبرة مقولبة بقدر ما هو خلق حالة معينة يمكن أن تتولد الخبرة في سياقها»، وفي تخيله لهذه التجربة يستخدم مصطلحات فينومينولوجية معبرة: «حين تسبر غور المكان من خلال الرؤية، من الممكن أن ترى نفسك ترى». هذه الرؤية، وهذا السبر يُشعان المكان بالوعي⁴⁶. وبذلك، يزعم توريل، يصبح المكان «مثل عين»: «للمكان أسلوب في النظر. يبدو كأنه يمتلك رؤية حاضرة. عندما تدخله، تجده هناك، لقد كان بانتظارك». بالنتيجة، تنقلب «الحالة» من انعكاسية «أن ترى نفسك ترى» إلى الاغتراب عن «مكان يرى بطريقة أو بأخرى»⁴⁷.

(*) التقويس أو الوضع بين أفواس حسب تعريف هوسرل هي الركيزة الأساسية للفينومينولوجيا هي كلمة يونانية تعني «لتعليق أو التوقف». ويستخدمها هوسرل بمعنى «التوقف عن الحكم وصدّ مؤثرات العالم الخارجي». أي إلغاء كل الافتراضات المسبقة عن الأشياء (المترجم)

تاريخيًا، يتعزز الاهتمام بالفينومينولوجيا حين يقع الإدراك تحت وطأة التطورات في التكنولوجيا والميديا. «لقد تمكن في المقام الأول من تجنب تلك التجربة التي تطورت فلسفته الخاصة انطلاقًا منها، أو بالأحرى، كان ذلك رده على ما أثارتها التجربة». كذا كتب والتر بنيامين عن هنري بيرسون Henri Bergson؛ فيلسوف قوة الحياة *elan vital* التي حظيت بترحيب كبير أوائل القرن العشرين (واليوم مجددًا). ويتابع: «لقد كانت تجربة من التعمية والتغريب في عصر الصناعات واسعة النطاق. إذا تجاهلنا هذه التجربة ولم نتأثر بها، تتبين العين تجربة مُتَمَمَة تتمثل في صورتها البعدية التلقائية⁴⁸ فقط إن جاز التعبير». تنطبق هذه المحاجة على إدموند هوسرل Edmund Husserl الذي لا يبدو «اختزاله الفينومينولوجي (Epoche)»⁴⁹ مُصممًا لتقويس شروط من قبيل «التصنيع واسع النطاق»، أو على هايدغر بالطبع، والذي أصرَّ على النظام البدائي للوجود مقابل «صورة العالم» التي حلت محله بفضل الحداثة (كان واضحًا في رده على الأقل). ختامًا، يرد ميرلو-بونتي، أعظم الفينومينولوجيين بعد هوسرل، بأسلوب متمم أو حتى تعويضي على الصعود الوشيك لمجتمع الاستهلاك وثقافة الميديا. هذا العالم، الذي اكتشفه فن البوب، مُعطَّل في نهج بونتي الفينومينولوجي الذي اعتُبر قاعدة أساسية لبعض الأدنويين (الذين قرؤوا كتابه فينومينولوجيا الإدراك بعد ترجمته إلى الإنجليزية عام 1962). نتيجة تأثرهما بهوسرل وميرلو-بونتي، «يقوَس» إيروين وتوريل هذا العالم السيني أيضًا، لكن إلى الحد الذي يجعل من فِهم «صورته البعدية التلقائية»: إحدى مخرجات التكنولوجيات ذاتها التي استغلها الاثنان وطمساها في الوقت نفسه⁴⁹.

(*) afterimage الصورة البعدية الصورة التي يستمر ظهورها للعين بعد فترة من التعرض للصورة الأصلية. (المترجم)

(**) الإبوحية Epoche المقويس أو الوضع بين أقواس كما شرحنا سابقًا (المترجم)

يمكننا فهم المخاطر هنا، أستطيقًا وسياسيًا، بالرجوع إلى الطرفة الشهيرة التي رواها توني سميث عام 1966؛ وتعكس مشهدًا أوليًا في الخطاب حول الأدنوية ومآلاتها. تتناول الطرفة جولة ليلية بالسيارة على الطريق السريع المأجور في نيوجيرسي أوائل الخمسينيات، ويتذكر سميث النشوة الغربية التي أحسها في هذا المشهد المظلم الذي اعتبره مُصطبعاً لكنه ليس إبداعيًا بالضبط، «مخطط مكتمل التفاصيل إنما لا يمكن تمييزه في السياق المجتمعي»⁵⁰. ما انتابه كان إحساسًا أستطيقًا، هو واثق من ذلك، لكنها نشوة تفوق أي إحساس يولده الرسم أو النحت، حيث قال: «من المستحيل أن تحيط به، عليك أن تختبره وحسب»⁵¹. أذن الطريق السريع الضخم في نيوجيرسي بظهور حقل الفن الموسع هذا، الذي اكتملت معالمه في مشاريع ضخمة مثل رودن كارتر *Roden Carter* في أريزونا من تصميم توريل. من المؤكد فيما يبدو أن هذا الحقل يبلغ ما وراء التصويري والنحتي بمراحل، لكن هل يمكن فقط التوسع في التصويري والنحتي هنا ضمن ماواري منعدم الأطر بشكل واضح: فضاء ضخم لعرض تصويري بعيد عن المجال العام ومُصنّع تكنولوجيًا بهدف أن يبدو إدراكيًا صرفًا؟ لا تتجاوز فضاءات كهذه الأطر التقليدية للفن بقدر ما تتوسع في هذه الأطر إلى مدى يتجاوز قدرتنا على تحديد مكانها، مع الأخذ في الحسبان حقيقة أننا نقف ضمن حقل تصويري-نحتي بالغ الوضوح، متوضعين هناك كذات وكموضوع، كمبتكرين للمفهوم وكمحتجزين في إسهاره في آن واحد⁵².

بشكل مقصود أو خلاف ذلك، تصف طرفة سميث العملية ثنائية الخطوة للنسامي كما صاغها كانط في نقد ملكة الحكم (1790): «اللحظة الأولى حين تُغمَر الذات عاطفيًا بالحجم الهائل للمشهد أو بقوة الحدث، تليها اللحظة الثانية حين تستعيد الذات فكريًا مشاعر الرهبة والخوف تلك، وفي هذه الاستعادة، تستمتع بدفقة عارمة من القوة الشخصية»⁵³.

لكن فيما يخص الفن موضوع البحث، يظهر التسامي مُركَّبًا على نحو مبالغ فيه، وغالبًا ما يكون مدعومًا بوسائل قوية مثل رأس المال، التكنولوجيا، والقوى العاملة التي تؤدي معًا إلى إضفاء صبغة أستطيقية على الطبيعي، وإلى تطبيع الأستطقي. مع ذلك، تتراجع أهمية الجزء الأكبر من هذه الوسائط، حتى أنها تُصمم بطريقة تهدف إلى إخفائها، فيبدو المشهد المُعدَّ نقيًا لا غبار عليه بالنسبة لنا، ويبدو حضورنا أنيًّا فيه بالمحصلة⁵⁴. في هذا الصدد، تذكر اللحظة الثانية لأستطيقا التسامي- التكنولوجيا بـ«الشعور العارم» الذي وصفه فرويد باعتباره «نرجسية لا متناهية تقنّع ضياعًا للأنَا» حيث تستغرق الأنا في نشوتها الخاصة لتخلط خطأ بينها وبين سمو الفن⁵⁵.

في بحثه عن أمثلة مشابهة لما عايشه على الطريق السريع المأجور يذكر سميث: «مدارج المطارات المهجورة في أوروبا» ويتابع خطابه دون تلكؤ: «أرضٌ للتدريبات العسكرية في نورمبرغ ضخمة بما يكفي لاستيعاب مليوني رجل»⁵⁶. ليس الغرض مما ذكرته تلويث الحقل الفني الموسع بعد الأدنوية بمصاصات العروض النازية، بل الإشارة إلى التلاعب السياسي بالتسامي في تاريخ القرن العشرين ككل. المقصد هنا أنه لا يمكن إزالة المجال الموسع للتجربة الأستطيقية من عروض باهرة للحشود الفاشية التي وصفها نيامين بأنها «إشباع فني للإدراك الحسي مُعدَّل تكنولوجيًّا»⁵⁷. بإيجاز، يمنعنا سميث فرصة لملاحظة أن الأدنوية في صلبها لم تمهد الطريق أمام ابتذال (لا تسام) مستفحل في الرسم والنحت أفضى إلى ممارسات انفتحت على الفضاء الحقيقي والحياة اليومية وحسب، إنما إلى إعادة تسام إشكالية على المستويين التصويري والنحتي؛ إعادة تسام تؤدي إلى انتهاك الأطر التقليدية للفن في اللحظة الأولى، كي تُستبدل وحسب بتشكيلات بينية/وسيطه تظهر شفافة في اللحظة الثانية. بناء على سبق، تكون النتيجة أحاسيس جارفة بكثافة المكان، ورغم أنها اعتبرت أمرًا مستجدًا في عالم



بيل فيولا: *The Messenger*, 1996.

إسقاط فيديو ملون مع صوت ستيريو مضخم. 32 × 30 × 25 قدمًا.

كاتدرائية دورهام. الصورة: Kira Perov.

الفن، أصبحت معيارية غالبًا في ثقافة الاستعراض بشكل عام، التي يُمارس فيها فنُّ كهذا دوره. أيًا تكن مقاصده، كمُسبَّب أو كمساهم⁵⁸.



أولافور إلياسون: *The Weather Project*, 2003

تركيب متعدد الوسائط، تيت مودرن، لندن. 32 × 30 × 25 قدمًا.

© Tate, London / Art Resource, NY

لاحظ بينامين سلفًا تأثير الأنية المثيرة من خلال التوسيط (التوسيط مجموعة الأدوات التي تخلق صلة بين المشاهد والعمل الفني. م.) في السينما خلال الثلاثينيات: «جانب الحياة الواقعية الخالي من المعدات أصبح هنا ذروة الخداع»⁵⁹. مع التطورات العديدة في تقنيات التصوير، أصبح هذا

التأثير أكثر شمولاً مما كان عليه الحال في عصره. يحسب له، أن جزءاً من الفن موضوع البحث يشتبك في أعماله مع المعطى الثقافي بدلاً من أن يتجنبه، لكن تركيباته الغامرة، التي يبدو فيها الجسد، الصورة، والمكان كسلسلة مترابطة، تميل إلى فترة الخدعة بدلاً من إعادة توجيهها. هذا التأثير الذي أضمره فلافين، اتخذ أبعاداً إضافية مع توريل وآخرين ممن يقدمون تجربةً لآنية مثيرة يمكن بلوغها من خلال عملية توسيط مكثف. أسمى بنيامين هذا الواقع- الخدعة «وردة زرقاء في أرض التكنولوجيا»، كما أسماها أيضاً «حلم فن مبتذل»⁶⁰. إذا كان توريل أحد أعلام هذا المنهج، ثمة آخر هو بيل فيولا Bill Viola الذي يصمم تركيبات للصورة تعمل على تحويل الفيديو إلى وساطة لتغيير الطابع الروحي للمكان قد يكشف فيولا عن أنظمتها التكنولوجية، لكنه يفعل ذلك خدمةً لتأثير «وردته الزرقاء» وليس معارضةً لها. أولافور إلياسون Olafur Eliasson هو أحد أعلام هذا المنهج أيضاً، الذي تهدف بيناته الغامرة إلى عرض عوالم طبيعية وتكنولوجية اصطناعية غالباً، أو بالأحرى، إلى البرهنة أن هذا الظرف هو الواقع، أن الطبيعة ما هي إلا «مشروع طقس»، أن التجربة الفينومينولوجية مُسلم بها الآن كتوسيط⁶¹.

يكشف إلياسون أيضاً عن تكوين بيناته، لكن «التأثير- الاغتراب» هذا أو «الكشف الكامل عن الأدوات» يساهم في الخدعة، تماماً كما تساهم مشاركتنا في العرض الباهر وليس العكس. في أعمال كهذه، تبدو الثنائيات التي انبنى عليها خطابنا حول الفن منذ الأدنوية –الخداعي والحقيقي عند جود، الاستحواذي والمسرحي عند فرايد، وحتى التشاركي والاستعراضى في النقد اللاحق- منهارة أو، خلاف ذلك، باطلة⁶².

(*) weather Project مشروع من تصميم إلياسون، وهو عبارة عن تمثيلات للشمس والسماء تمتد على اتساع قاعة التوربين حيث بخرق الماعة صباب حميف كما لو أنه برحف من الوسط الخارجي إلى الداخل (المترجم)

هوامش الفصل العاشر

1 أحيلُ القارئ إلى مقال جود «موضوعات مُحددة Specific Objects» المنشور في *Arts Yearbook* 8 (1965), reprinted in *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975* (Halifax. Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1975).

ما أعيبه «بالخداعية» بسيطٌ تمامًا: وقد عبّر عنها كليمينت غريبسبيرغ Clement Greenberg بدقة في موحره: «رسم حدائي Modernist Painting» (1960) كما يلي: «خلق المعلمون القدماء خداع المكان في العمق بحيث يمكن للمرء أن يتخيل نفسه. لكنّ الخداع المتشاكل الذي ابتكره الرسّام الحدائي لا يمكن رؤيته إلا من خلال الاستقصاء، الترحال خلاله، حقيقةً أو مجازًا» انظر: *The Collected Essays and Criticism*, volume 4, ed. John O'Brian [Chicago: University of Chicago Press, 1993]: 90.

يمكن المحاجة أن الخداعية تزداد بقاء كلما ازدادت محفزاتها البصرية التجريدية

2. انظر مقال:

“The Crux of Minimalism” (1987) in *The Return of the Real* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996).

معظم أولئك الأقران (باستثناء كارل أندريه) ابتدؤوا كرسامين لم يكن للنحت ذاك الرحم الخطابي الذي كان للرسم. وأصرّ فلافين على تميزه عنه – على عدم اكترائه له في حقيقة الأمر – أكثر مما فعل جود كتب فلافين إلى القيم يان فان دير مارك Jan van der Mark في 17 حزيران/يونيو، 1967. «لا تذكرُوا أعمالي بصفتها بحثًا ولا تذكرُوا اسمي كنحات أنا لا أعالج ولا أصمم أعمالًا جامدة ثلاثية الأبعاد مثل 'موضوعات باربرا روز المحددة' المتأثرة بجود أشعر أنني بعيد عن مشكلات النحت والرسم». انظر:

Dan Flavin: three installations in fluorescent light (Cologne: Kunsthalle Koln, 1973): 95

كل أرقام الصفحات المذكورة في النص تعود لهذا الكتاب.

3 بقيت الخداعية أيضًا، بل إنها برزت دون شك، في جزء معتبر من فن الهوب،

لا سيما في اللوحات الحربية المعاصرة التي رسمها أندي وار هول. في «جوهـر الأدبـية»، طرحت صبعة ديكـتيكـية بين الأدبـية والبوب في هذا الصدد بين المـحدد والمـصطنع، المـحسـد واللامـحسـد، بين الإدراك الانـي والتمثـيل المـيدـيائي- حيث لا تحتل أحكام البوب الموقع البقيـض للأحكام الأدبـية إنما تُستـبطن فيها أيضًا لكن كما وصحت في الفصل السابع، بلغ هذا الديالكـتيك مستوى جديدًا هـيـمن فيه حـكم البوب.

- 4 Rosalind Krauss, "Allusion and Illusion in Donald Judd," *Artforum*(May 1966): 24. See also Yve-Alain Bois, *Donald Judd: New Sculpture*(New York: Pace Gallery, 1991).

للاطلاع على إحدى القراءات المبكرة لجود، انظر:

James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven: Yale University Press, 2001): 45-61, 134-41.

- 5 انظر. 24. Krauss, "Allusion and Illusion". لم ترل كراوس هنا تحت تأثير القراءة الغرينبيرغية لسميث. في شجبه للأدبـية، ربط غرينبيرغ موضوعاتها بالمستطيل التصويري والشبكة التكعيبية انظر

"The Recentness of Sculpture" (1967), in Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology* (New York: Dutton, 1968).

- 6 تبدو التسلسلية التي تحتل جزءًا كبيرًا من منه وكأنها تحلق له بُعدًا افتراضيًا أيضًا
- 7 Judd, "Specific Objects," in *Complete Writings* (Halifax Press of the Nova Scotia School of Art and Design, 1975)

للاطلاع على قراءة أخرى «للتناقض» عند جود، انظر:

Richard Schiff, "Donald Judd, Safe from Birds," in Nicholas Serota, ed., *Donald Judd* (London: Tate Publishing, 2004).

- 8 «كل ذلك المنّ قائم على أنساق بُنيت مسبقًا: أنساق نظرية تعبر عن نمط معين من التفكير والمناطق. بيد أنها فقدت مصداقيتها إلى حد بعيد كوسيلة لمهم العالم»، انظر:

Judd in Bruce Glaser, "Questions to Stella and Judd" (1966), in Battcock, ed., *Minimal Art*: 151.

(شارك فلافين في هذه المقابلة الإداعية التي بُثت في شباط/فبراير 1964، لكنه عدل ملاحظاته من النص الأصلي)

- 9 انظر Judd, *Complete Writings*: 124, 200 (التشديد من الكاتب)
- 10 عام 1965، كتب روبرت سميثسون منتقدًا بحدة «المادية غير المألوفة» في صناديق جود، والمصنوعة من البلاستيك الصلب الشفاف والفولاذ، ونوّه إلى أنها أحيانًا «تنتلج الهيكل الأساسي». انظر *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam [Berkeley: University of California Press, 1996]: 22).
- وانظر أيضًا: Meyer, *Minimalism*: 134—8.
- 11 كما أشرنا، أضواء فلافين في الحقيقة أكثر تعقيدًا من «الموضوع-الصورة»، والجدير بالذكر هنا أن فلافين جمع بين الصيغتين، رغم أن قباين آخرين ممن حطوا بالتشجيع (من قبل فلافين إلى حد ما) فصلوا بينهما: تحرك الصورة خارج إطار اللوحة، وتجاوز الموضوع لحدود النحت (المزيد حول ذلك لاحقًا).
12. حول هذه المفارقة، انظر:
- Alex Potts, "Dan Flavin: 'in . . . cool white' and 'infected with a blank magic,'" in Jeffrey Weiss, *Dan Flavin: New Light* (New Haven: Yale University Press, 2006).
- تعتبر الممارسة بالطبع أسلوبًا اعتمدته الكتاب الحدائيون، وكان فلافين قارئًا مواظبًا لجيمس جويس إصافة إلى آخرين ظهرت نسخة استهلاكية من هذا المقطع في كتاب فايس أيضًا
- 13 كتب فلافين عن أصواته الملورية الأولى: «إنها تفتقد المطهر التاريخي. لا أشعر بأي تطور في الأسلوب ولا في الهيكل» (90) أقول «غير قابل للحسم» لأن هذه العلاقة بين الحدائية واللاخدائية تماثل الحكاية الرمزية لباحية التكوين المنفرد وفق تعريف بول دي مان Paul de Man: «يجب أن تشتبك القراءتان في مواجهة مباشرة، لأن إحدى القراءتين هي عينها الخطأ الذي تشجبه الأخرى، والذي يبغى إبطاله بواسطتها كما لا يمكننا الوصول بحال إلى قرار سليم بشأن إعطاء الأولوية لقراءة دون الأخرى». انظر:
12. *Allegories of Reading* [New Haven. Yale University Press, 1979].
- 14 يتوسع بيتر بورغر Peter Burger في مفهوم «البيو- طليعية» في كتابه نظرية الطليعية *Theory of the Avant Garde*، الذي نُشر بالألمانية عام 1974 لم يُعد إنتاج الطائرة الشراعية عبد عراي، خلافاً للمودح القارورة *The Bottle*، نقوش الزوايا، والصبب التذكاري

15. للاطلاع على متناقضات أيديولوجية من هذا القبيل، انظر:
Georg Lukács, "Reification and the Consciousness of the Proletariat," in *History and Class Consciousness* (1923), transl. Rodney Livingstone (Cambridge, MA: MIT Press, 1986).
كتب ميشيل فوكو عن «التجريبي-المتعالي المردوح» الراسخ في الفكر الحديث في نظام الأشياء
Order of Things (New York: Vintage Books, 1970 [1966]): 318-22.
16. Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock," *Art News* 57: 6 (1958), and Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part 4," *Artforum* (April 1969).
17. «ابتسمت حين ميّزت معالمها»: يوحى هذا القول باحتمالية اطلاع فلافين على الكتاب قبل الزيارة، رغم أن الأيقونة التي ذكرتها غراي لم تكن تلك الموجودة في الميتروبوليتان (تلك الموصحة هنا هي تحميني الأقرب للأيقونة التي رآها فلافين بالذات) يبدو أن فلافين، حتى قبل زيارته للميتروبوليتان، بدأ يُعنون مجموعات الأولى «بالأيقونات» (يعود تاريخ أول مجموعة إلى عامي 1961-62، ونشير ملاحظة مؤرخة في آذار/مارس 1962 إليها أيضًا) في تاريخ الفن الحديث، غالبًا ما أدت زيارات المتاحف هذه لمعايشة تجليات استذكارية، وأشهر الأمثلة على ذلك الزيارة بالعة الأثر التي قام بها بيكاسو إلى متحف علم الأعراق Trocadero في باريس، حبران/يونيو 1907 خلال رسمه للوحة «بيت دعارة أفنون Les Demoiselles d'Avignon»
18. كما سلاحظ للتوّ، كان تاتلين أكثر اهتمامًا بالمساحي المادية للأيقونة وصغ فلافين كذلك رسمًا لترتيب أيقوناته الأربع الأولى مع إحالة جليلة لماصل أيقوني (حاجز مريم بالأيقونات يفصل صحن الكنيسة عن حرمة في الكنائس الشرقية الأرثوذكسية)، انظر
Michael Govan, "Irony and Light," in Michael Govan and Tiffany Bell, *Dan Flavin: A Retrospective* (New Haven: Yale University Press, 2004): 29.
19. Vladimir Markov (pseudonym of Waldemars Matvejs), *Printsipy tvorchestva v plasticheskikh iskusstvakh. Faktura* (St Petersburg, 1914). 54, as translated by Christina Lodder in her *Russian Constructivism* (New Haven: Yale University Press, 1983): 13

رسمٌ بلا قيود

لم تتطرق عراي إلى ذكر ماركوف، ومن غير المرجح للغاية اطلاعُ فلافين على عمله، لكنه يلقي الضوء على واقعية أيقوناته «أستخدم كلمة 'أيقونة' ليس كتوصيف صارم لموضوع ذي صبغة دينية، بل كتوصيف قائم على العلاقة التراتبية للأصواء في الأعلى، في المقابل، وتلك الموجودة في الهيكل ذي الواجهة المربعة والمصطبغ تمامًا باللون 'أي الضوء'» (88).

20. Markov in Lodder, *Russian Constructivism*: 13.

21. Vladimir Markov, *Iskusstvo negrov* (St Petersburg, 1919 [1913]): 36; transl as "Negro Sculpture" in Jack Flam with Miriam Deutsch, ed., *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History* (Berkeley: University of California Press, 2003): 63.

22. بقص التوسيط هذا كان فصيحة للأوروبيين الذين وضعوا التوثين في حصيص كل الهرميات الخاصة بالدين والمجتمع لهذا السبب ومن ذلك موضعه في كتابات شارل دي بروس Charles de Brosses، ديفيد هيوم، كاط، هيجل وآخرين، وافترض ماركس وفرويد وجود هذه الدلالة التحقيرية، فقط كي يوجهها ضدها نحن 'العصريين'، هلمح كلاهما إلى أننا توثييون أحياناً في نشاطنا الجنسي والتجاري انظر.

William Pietz, "The Problem of the Fetish," in *Res* 9, 13, and 16 (Spring 1985, Spring 1987, Autumn 1988), and my "The Art of Fetishism," in Emily Apter and William Pietz, eds, *Fetishism as Cultural Discourse* (Ithaca: Cornell University Press, 1993)

«الوث» الذي أسبغه الأوروبيون على الممارسات في غرب إفريقيا هو توثين بحد ذاته

23. Flavin in "Dan Flavin Interviewed by Phyllis Tuchman" (1972) in Govan and Bell, *Dan Flavin: A Retrospective*. 194.

24. المصدر السابق

25. Mel Bochner, "Art in Process: Structures," *Arts Magazine* (September/ October, 1966): 39.

26. يقتبس مايكل غوفن Michael Govan «التجلي الروحي» عن جيمس جويس، ولهذا صلة وثيقة بملافين. «تبدور روح الموضوع المشترك الذي عدل هيكله على هذا النحو، متألنة في نظراً»، انظر.

Govan and Bell, *Dan Flavin. A Retrospective*: 32

عند فلافين كما عند جويس، يضرب الوهن حالات التجلي الروحي في سياق استخدام إهانات فكاهية الطابع. في معظم توجهاته الأدنوية، عزل فلافين أحكام «معارفاته/إشكالاته» وتصدى لها على سبيل المثال، يحيي عمله *the nominal three (to William of Ockham)* ذكرى الفيلسوف الإنجليزي السكولاسي في القرن الرابع عشر (وليام الأوكامي) الذي كتب: «لا ينبغي أن تتصاعف الكينونات دون ضرورة» صقل فلافين توجهه الاسمي nominalism على النحو التالي. «الواقع يوجد فقط في الأشياء المفردة، وليست الكليات سوى رموز مجردة هذه الفكرة دفعت [الأوكامي] إلى استبعاد أسئلة حول وجود الإله مثلاً مستمدة من المعرفة العقلية، محيلاً إياها إلى الإيمان وحسب» (4-83) لكن في أغلب الأحوال، لم يعارض فلافين «الأشياء المفردة» و«الرموز المجردة» وكما هو حال الأيقونة والوثن، تهدف أضواؤه إلى ضمير متناقضات كهذه في ضفيرة واحدة.

27 لوحظ هذا التغير في عمله في معرض فلافين الاستذكاري خلال المعرض الوطني. عندما يتحرك الزائر من الطابق الأول، حيث يبقى الجزء الأكبر من العمل على الجدران، إلى الطابق الثاني، حيث تسطع أضواؤه على الحجرات كلها، بمعنى ما: كان فلافين «تصويرياً». منذ البدء اهتم بالرسم ردحاً طويلاً، خاصة دراسات المشهد الطبيعي لمدرسة هودسون (التي جمعها)، ومارس الرسم طوال حياته المهنية، والتعبير الملحوظ هنا ينحصر في طبيعة الأرضية فقط، بين المستطيل الذي تشكل شريحة ورقية وحجم الغرفة ككل مع الأنابيب الملورية التي تُفهم كأدوات تصويرية ألمح في قولي «الحقل الموسّع» لروزاليند كراوس.

Sculpture in the Expanded Field (1979), in Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983) لا وجود للرسم على حارطتها، لكنني أقصد على أي حال أن الحقل الموسّع قد أترع بالتصويري.

28. Dan Graham, "Art as Design/Design as Art," in *Rock My Religion: Writings and Projects 1965-1990* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993): 211.

في هذا الصدد، كان فلافين أكثر صلة بديكورات اللوحة اللونية في مدرسة دي ستايل De Stijl من صلته بمشروع تانلين البنائي.

29. Rosalind Krauss, untitled review, *Artforum* (January 1969): 53-4

فُصلت بعض الأماكن عن المشاهد بواسطة تركيبات بطريقة مبرتها كفضاءات تصويرية بالمعنى الذي أشارت له كراوس

30. لعل سميثسون أحد هذا التأثير بعين الاعتبار عندما كتب عام 1966: «تمكين فلافين للرمكان الكلاسيكي قائم بأسره على الفكرة الجديدة لبنية المادة» (Collected Writings: 10).

31. Judd, *Complete Writings*: 184..

32. أثنى تمامًا بأنه لا ريب بوجود «كارثة» على صلة بذلك حاصرة في السياق المعماري كما ناقشنا في الفصل السابع، لا سيما في إعادة تصميم الفضاء كحداد

33. في الستينيات، لم تكن الفروقات بين هذه الأساليب واضحة تمامًا؛ رغم أن فلافين رفض أي صلة تربطه برسامين مثل أوليتسكي (قارن 109) بمعنى ما؛ اتخذ فلافين موقفًا وسطًا بين «الحاصرية» المورية و«الحاصر» الممتد زمنيًا، (كي يستعير النضاد الذي اعتمده مايكل فرايد في «المن والموضوعية» Art and Objecthood) [*Artforum*, June 1967].

34. يستمر فلافين بأسلوبه اللادع، «لا ينبغي على أحد أن يتحمل نفقة التنارل عن إدراكه لقاء الخضوع لعقوبة 'ترفيه' صوتي- بصري تافه، صمم كيما اتفق على يد ما يُسمى الميديا المهيمنة متعددة الوسائط لطباعة التكنولوجيا، خاصة، عندما يجلس المرء في بيته مساءً، يكون مُكرهاً على تحرّج 'حمولة زائدة' من المفاسد الاعتبارية، الناشئة والخالية من أي رسالة فيما تقدمه البرامج والإعلامات التلفزيونية» (93). ربما كان فلافين محتدًا هنا لأن أعماله اعتُبرت أحيانًا «مستكينة» أمام تقنياتها الخاصة. حسب تعبير إيميلي واسرمان Emily Wasserman «نوع من استكانة '1948' (رواية جورج أوريل)، تعبر بأشكال سطحية وغير إبداعية في الأساس» (*Artforum* [December 1967]: 60) يمكن القول إن «البيئة» هي في الجانب الاستعراضي اليوم كما أشار فلافين عام 1982: «لا أرغب في تصميم كاتدرائية حقًا لا أرغب في ذلك أعتقد أن هذا أصبح شأنًا تجاريًا اليوم» (179)

35. في الستينيات، أفحم الفضاء التصويري في الفضاء الفعلي بطرق مختلفة لتأمل مثلًا القطع المبعثرة لدى روبرت موريس وآخرين في عمل من قبيل *Threadwaste* (1968) سعى موريس إلى الحركة «ما وراء الموضوعات» تمامًا، إنما ليس نحو

فكرة محضة (كما في جزء كبير من الفن المفاهيمي)، ولا نحو مادة محضة (كما في فن المعالجة). لقد حاول خلق «حقل للتأثير» يكون فيه الموضوع مفتتاً إن لم يكن متلاشياً، وتكون الصورة المعروضة للمشاهد مضطربة إن لم تكن مشوشة. بحسب تعبيره الحرفي، أراد موريس أن «يستخدم شروط الحقل البصري كأساس هيكل» للعمل وليس فقط لنطاقه المادي. بهذا حاول نقل المشاهد من الحلقة البؤرية (كما ينظر المرء إلى موضوع الرسم أو النحت أو الموضوع الأدنوي طبقاً) إلى «الحلقة الحرة» في نسق مرئي، ولهذه الغاية رتب المواد بطريقة لا تمكن من استيعابها، من ناحية التصميم أو من ناحية المظهر الجانبي، كصورة على الإطلاق. في أعمال مثل Threadwaste يبدو وكأن الرؤية حُرقت عن الشخص، ورُميت خارجاً. انظر: Morris, "Notes on Sculpture, Part 4". حول تشويش الرؤية في أعمال فلائين، انظر:

Briony Fer, "Nocturama: Flavin's Light Diagrams," in Weiss, ed., *Dan Flavin: New Light*.

36. كتب هارولد روزنبرغ Harold Rosenberg في تلك المرحلة: «يتناغم الفن المتزوع الجمالية مع الأحداث ذات الطابع الجمالي، مع إقحام متزايد للإيهام، الزيف، والانسلاخ العاطفي للفن في مواقع حقيقية. انظر:

37. "De-aestheticization," in *The De-definition of Art* [New York: Collier Books, 1972]: 37.

38. Robert Irwin, "The Hidden Structures of Art," in Russell Ferguson, ed., *Robert Irwin* (Los Angeles: MOCA, 1993): 23.

39. المصدر السابق: 33.

40. المصدر السابق: 21, 23. انتقالاته هذه لم تكن بالنتيجة من وساطة مُحددة إلى الفن في العموم، كما في المفاهيمية في أغلب الأحيان، بقدر ما كانت من موضوع مُحدد إلى البيئة المكانية، كما في المرحلة اللاحقة للأدنوية.

41. اقتباس عن بروين كما ورد لدى لورانس ويشلر Lawrence Weschler، انظر: Lawrence Weschler, *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees* (Berkeley: University of California Press, 1982): 61; Irwin, "The Hidden Structures of Art": 29.

42. Irwin, "The Hidden Structures of Art": 25 (emphasis in the original)..

الضغط الممارس على المشاهد أكثر حدة من أي تحول دوشامبي في «الفن الخلاق» فرضته الأعمال مسبقاً الصنع. انظر:

Marcel Duchamp, "The Creative Act" (1957), in Michel Sanouillet and Elmer Peterson, ed., *The Essential Writings of Marcel Duchamp* [London: Thames & Hudson, 1975].

43. Philip Leider, *Robert Irwin, Kenneth Price* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1966): n.p.

44. انظر:

Richard Andrews and Chris Bruce, "Interview with James Turrell," in *James Turrell* (Seattle: Henry Art Gallery, 1992): 47.

45. انظر:

Alexander Baumgarten, *Aesthetica* (Frankfurt, 1750/58), § I.

46. انظر: 12. Krauss, "Cultural Logic": للمفارقة، هذه المبالغة في التركيز على

المشاهد يمكن أن تجعله عاجزاً وسلبياً، كما طرحت أن قاغزرداً على ملاحظة فلاقين حول رسم لإحدى التركيبات عام 1972 «أن تحاصر وتخرب الغرفة بأكملها»: «أيًا يكن ما يلحق له – لأن عبارته هذه تمثل مجموعة من المقاصد التي يشوبها الغموض – يبدو أن هذا الأسلوب يقصي المشاهد خارجاً. غرفة مُخرَّبة تمحي أثر المشاهد؛ مكانٌ في أسر اللامكان»، انظر:

("Flavin's Limited Light," in Weiss, *Dan Flavin*: 127)..

47. انظر:

Julia Brown, "Interview with James Turrell," in *Occluded Front: James Turrell* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1985): 22, 25.

إذا أرادت الأدنوية فصل العمل الفني عن الحيز الخاص للوعي، إن جاز التعبير، هدفت إلى إدخال ذلك الحيز الخاص في الحيز العام: «أريدها أن تكون أشبه بالضوء الذي ينير العقل» (44). انظر:

Andrews and Bruce, "Interview with James Turrell": 51, 47, 50..

للاطلاع على المزيد في هذه المسائل، انظر:

Hal Foster, "Polemics, Postmodernism, Immersion, Militarized Space," *Journal of Visual Culture* 3: 3 (December 2004).

سيطرة توريل على التجربة من خلال أعماله تطل حتى الإذن بنشر صور لها، وقد
منعني استوديو توريل من ذلك.

48. انظر:

Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire" (1940), in Howard
Eiland and Michael W. Jennings, eds, *Selected Writings, Volume 4:
1938-1940* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003): 314.

49. خلال المرحلة التي طور فيها إيروين وتوريل هذا العمل، كانت الأنية المثيرة
الفيينومينولوجية في مرمى النقد ليس فقط على مستوى النظرية (نشر جاك دريدا
كتابه الصوت والظاهرة *Speech and Phenomena* عام 1967 مثلاً) إنما على
مستوى الفن كذلك (العروض والفيديوهات التي صممها دان غراهام تشكك
بقوة في الفرضية الفيينومينولوجية للأدنوية).

50. Samuel K. Wagstaff, Jr, "Talking with Tony Smith,"
Artforum (December 1966), reprinted in Battcock, ed., *Minimal
Art*: 58.

51. المصدر السابق.

52. أثار نقاد آخرون قضايا مماثلة حول فن التركيب، انظر على وجه الخصوص:
Alex Potts, "Installation and Sculpture," and Briony Fer, "The
Somnambulist's Story: Installation and the Tableau," in *Oxford Art
Journal* 24: 2 (2001).

كتب بوتس Potts: «يبدو الأمر غالباً وكأن واقعية موضوع النحت التقليدي قد
تغيرت جذرياً، لتستقر في تأطير يحاصر نظر المشاهد ويستقطبه» (17). عرض
عليّ يوحنا بورتون Johanna Burton رأياً مفاده أن المرحلتين المتصلتين بتاريخ
الفن اللتين شغلنا كراوس أواسط السبعينيات -الحقل الموسّع للثقافة والحاضر
المتداعي للفيديو- قد اندمجتا كما يتضح في بعض الأساليب الحديثة جداً.

53. رأينا أن هذه العملية قيد التنفيذ أيضاً في الفصل السابع. برز مفهوم المتسامي في
خطاب الفن الأمريكي ما بعد الحرب حيث وظّفه نيومان وآخرون. اللافت للنظر
أن فلاقين في «مسودة سيرة ذاتية 'daylight or in white'» يستشهد بكانط:
«يوجد المتسامي في موضوع لا شكلي، إلى درجة أن اللانهاية تتجسد فيه أوفي علّة
حضوره»، انظر:

(*Artforum* [December 1965]: 24).

وفق ما لاحظته فاغنر، حذف فلافين هذه الإحالة عندما أُعيدت طباعة المقال عام 1969: "128: Flavin's Limited Light". لعله ارتاب من هذا التأثير، لكن ذلك لا ينطبق على توريل: «أنا أعمل لتحقيق متعة وإحساس بصريين نقيين. وعندما أقول متعة أقصد حالة من التسامي»، انظر:

Andrews and Bruce, "Interview with James Turrell": 51.

54. كتب الناقد الأدبي هيرمان راباپورت Herman Rapaport حول تلك الصور في مقاربة مع الكهف في جمهورية أفلاطون: «الأكثر إثارة، هو الطريقة التي يمكن أن تتحول فيها دعامة كجدار الكهف فجأة إلى منصة، وكيف يمكن لصورة، هي نفسها مؤطرة، أن تطرح نفسها كمنصة بطريقة تجعلها تبتعد أو تختفي عن وعي المشاهد كصورة، أو موضوع، أو دعامة». انظر:

"Staging: Mont Blanc," in Mark Krupnick, ed., *Displacement: Derrida and After* [Bloomington: University of Indiana Press, 1983]: 59.

كما يشير فيكتور بورغين Victor Burgin، هذه العملية أشبه بالفانتازيا حيث يبدو الشخص ضمن المشهد الذي تخلقه رؤيته الخاصة، الذي تميل أطره إلى التلاشي بالمحصلة. انظر:

"Diderot, Barthes, Vertigo," in *The End of Art Theory: Criticism & Postmodernity* [Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1986].

غالبًا ما يربط توريل فضاء تركيباته بفضاء الحلم أو حلم اليقظة.

55. Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, transl. James Strachey (New York: W.W. Norton, 1961): 20.

56. Wagstaff, "Talking with Tony Smith": 386.

للمفارقة، استخدمت القاعدة العسكرية في مارفا، تكساس، التي حولها جود إلى مجمع للفنون، فيما مضى كسجن حربي للجنود الألمان، ليس الأمر برمته مفارقة، إذ أشار دان غراهام إلى أن «فلافين حاول الجمع بين تاتلين وسبير»، انظر:

Interview with Dan Graham by Rodney Graham," in *Dan Graham: Beyond* [Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, 2009]: 92.